

Cuadernos de
Dramaturgia
Contemporánea

nº 12

**CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
CONTEMPORÁNEA
Nº 12**

XV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL
DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Alicante, 2007

CONSEJO DE REDACCIÓN

Guillermo Heras
Fernando Gómez Grande
Juan A. Ríos Carratalá

El consejo de redacción no se hace responsable de las opiniones expresadas por los autores de los trabajos.

© los autores

© de esta edición:

XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos

Preimpresión:  Espagráfic www.espagrafic.com

Impresión: Ingra Impresores

I.S.S.N.: 1137-0742

Depósito Legal: A-1146-1996

ÍNDICE

I. Los autores y la dramaturgia actual

- | | |
|---|----|
| I.1. Sergi Belbel, "Teatro de la felicidad o la felicidad del teatro" | 9 |
| I.2. Jerónimo Cornelles, "¿El teatro?" | 11 |
| I.3. Carlos Sarrió, "Algunas notas apresuradas" | 15 |

II. En torno al teatro

- | | |
|---|----|
| II.1. Guillermo Heras, "Hacia una escena de integración iberoamericana" | 21 |
| II.2. Juan Pardo, "Los espacios excepcionales de la Muestra" | 25 |
| II.3. Juan A. Ríos Carratalá, "A vueltas con el lastre teatral" | 33 |
| II.4. Virgilio Tortosa, "Teatro y mercado en el cambio de siglo" | 39 |

III. Sobre Homenajes, Premios y Actividades

- | | |
|--|----|
| III.1. Virtudes Serrano, "Jerónimo López Mozo en su joven madurez" | 57 |
| III.2. Matteo de Beni, "De un idioma a otro, del texto a la escena" ... | 71 |
| III.3. Juan Luis Mira, "Memoria de un matrimonio a siete voces" | 85 |

Memoria fotográfica sobre la XIV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos	89
--	----

IV. Muestra- Maratón de Monólogos

Juan Luis Mira, "Seis monólogos seis para la noche alicantina en el caso de Clan Cabaret"	105
IV.1. Miguel Entrena, "Ya me lo decía mi madre"	107
IV.2. Pedro Botero, "Aprovechar lo que uno tiene"	113
IV.3. Jesús Montoya, "El mejor amigo del hombre es el ornitorrínco"	117
IV.4. Mario Hernández López, "Qué bien me lo estoy pasando!" ..	121
IV.5. Sergio Fernández, "Lo que me pasó ayer!"	127
IV.6. Pascual Carbonell Segura, "Conspirar y constipar difieren en una letra"	131

V. Balance de Muestras anteriores

V.1. Autores Homenajeados	137
V.2. Talleres de Dramaturgia.....	139
V.3. Encuentros y Seminarios	141
V.4. Relación de Espectáculos.....	145
V.5. Ediciones de la Muestra	163

I. LOS AUTORES Y LA DRAMATURGIA ACTUAL

TEATRO DE LA FELICIDAD O LA FELICIDAD DEL TEATRO

Sergi Belbel

¿Por qué algunos seguimos escribiendo teatro en pleno siglo XXI? ¿Para qué escribimos teatro? Durante el siglo XX, con la consolidación del cine y de la televisión como medios «artísticos» en competencia directa con las artes escénicas, algunas voces no minoritarias pronosticaban una crisis profunda del hecho teatral que le empujaban hasta casi su desaparición. La realidad, sin embargo es que, tras algunos períodos de confusión en que parecía que la creatividad teatral había sido desplazada de la autoría a la dirección, erigiéndose el director escénico en el auténtico «creador» y cerrando sin querer la puerta a nuevas voces de la dramaturgia, a pesar de todas las crisis, el escritor teatral no sólo no ha desaparecido sino que sigue gozando de un cierto prestigio. Como muestra de ello, recordemos que tres de los premios Nobel de Literatura de los últimos años son autores teatrales -Dario Fo, Elfriede Jelinek y Harold Pinter.

¿Qué ofrece el teatro a los escritores? Ni más ni menos que un espacio de libertad, lo cual es bastante en una sociedad cada vez más mediatisada por la masificación en todos los niveles (o la «globalización», según la terminología de moda). El hecho de que el receptor teatral sea minoritario, en

realación a otras artes, libera al creador de la pesada carga del sometimiento a las «leyes de mercado», o dicho de otro modo: a la tiranía de la persecución del éxito a todo precio.

La felicidad del teatro está directamente relacionada con ese espacio de libertad: el escenario se convierte en una ventana abierta al mundo cuyo diseño depende exclusivamente de sus creadores, sin excesivos intermediarios, ni filtros, ni manipulaciones. Eso sí, con determinadas limitaciones (sobre todo económicas –o de *producción*), que el creador debe asumir, pero que muchas veces acaban provocando, paradójicamente, un nivel de creatividad muy superior al de otras artes más masificadas y una sensación de *libertad* difícil de encontrar en otros ámbitos (tanto artísticos como sociales). Es cierto que algunos creadores pueden estar en desacuerdo con dichas afirmaciones, seguramente por sentirse marginados por los circuitos teatrales convencionales o al uso. Pero en el caso del escritor teatral eso no es relevante. Incluso afirmaría que, en determinados casos, una cierta marginación, como ha sucedido durante los años 70 y buena parte de los 80 del siglo XX (y si no lo deja sumido en la depresión, por supuesto) puede llegar a ser productiva, porque le obliga a buscar fórmulas distintas, maneras insólitas y alternativas para expresarse.

Además, un director, un actor, un escenógrafo jamás podrán desplegar su trabajo sin unas determinadas condiciones de producción y exhibición. A un autor teatral le basta una idea *feliz* para ser contada en *directo*, y algo de soporte mínimo (papel, bolígrafo, ordenador) para contarla. En el momento de la concepción del texto teatral, a pesar de todos los condicionantes que puedan surgir posteriormente o que el propio dramaturgo se autoimponga, goza de una libertad casi total, la que le brinda su mente. Su imaginación.

La felicidad del teatro pasa, necesariamente, por la reivindicación de ese anhelo de libertad que anida en toda mente humana. Tal vez escribir teatro, hoy en día, sólo consista en retratar, en un espacio de tiempo compartido y efímero, la infelicidad que causa la ausencia o la privación o la limitación de la libertad. Nada más. O nada menos.

¿EL TEATRO?

Jerónimo Cornelles

Hace pocos días, mientras estaba en el banco, recibí una llamada de Fernando en la que me invitaba a escribir unas palabras sobre el teatro; así que imaginaos: Jerónimo Cornelles, joven nacido en el 76, soltero a ratos, con estudios medios y sin contrato fijo en la cola del banco a punto de informarme y negociar sobre una hipoteca; hipoteca que si finalmente por las «condiciones personales del cliente» salía adelante, cogía por los huevos durante treinta años, (se dice pronto) al susodicho. ¡Treinta años pagando un piso de 24 metros cuadrados para reformar! (24 metros reales).

Evidentemente durante ese rato pensé muchas cosas sobre el teatro. Cosas como, ¿podré pagar la hipoteca durante 30 años teniendo este oficio? Es más: ¿me concederán la hipoteca?, y si lo hacen... ¿podré irme de vacaciones este verano pagando una hipoteca y teniendo este oficio?...

Fijaos que no hablamos de grandes lujos: hablamos de vida y de calidad de vida, una calidad a la que todos deberíamos tener derecho...

Pues bien, durante esa angustiosa espera y momentos varios que llegaron luego, reflexioné sobre el tema... El teatro... ¿Y yo que coño sé sobre teatro?... ¡En fin! Creo que el teatro es sobre todo un entretenimiento y una forma de consumir ocio realizada por un grupo de personas denominadas artistas. (Y

no vamos a entrar en la calidad o sensibilidad artística de los artistas que hacen teatro). Lo que está claro, es que en los tiempos en los que estamos hay que tener tiempo libre, dinero y ganas para ir al teatro. Evidentemente existen muchos públicos a los que llegar y muchas maneras de hacer teatro. Maneras y modos donde todo es lícito y todo vale. Pero es (o debería ser) el espectador, y no los programadores, políticos, distribuidores y el marketing; quien debería decidir cómo gastar su tiempo de ocio y dinero acudiendo a una sala a ver una cosa u otra. Así pues, es (o debería ser) el público, quien debería tener las herramientas necesarias y el conocimiento suficiente para acceder a determinadas propuestas o espacios. ¿Pero es culpa del público que una propuesta no funcione o que no sepa dónde ver algo que va a conectar con su sensibilidad?... Yo personalmente creo que no. Es culpa (yo creo que sí que hay culpables) de la escasez de inversión en cultura. De la determinación de ayudar a un pueblo a comprender que su cultura es precisamente la que hace que su país sea rico, plural, democrático y unas cuantas palabras más que a mi entender, son siempre positivas para el desarrollo de un país primer mundista.

Pienso que ante todo el teatro es un oficio, en este caso mi oficio (o al menos intento que lo sea). Un oficio que abarca desde la escritura, hasta la dirección, interpretación o producción. Un oficio que debe remover las entrañas del espectador que acude a ver el espectáculo. Un oficio que no puede dejar impasible a sus consumidores porque entonces dejarán de consumir lo que produce el oficio. Un oficio donde el espectáculo/producto debe compaginar la calidad con la comercialidad. Un oficio donde se debe trabajar de forma honesta y clara en relación de a quién va a ir dirigido el espectáculo/producto y qué es lo que queremos contar. Un oficio que como «cualquier» otro oficio cuenta con sus ventajas y con sus inconvenientes. Un oficio con el que hay que apasionarse, sorprenderse y nunca dejar de verlo como un juego. Un oficio que, quizás, uno de los pocos problemas que actualmente le veo es el plantearme que si tuviera otro oficio seguramente no me pondrían tantos inconvenientes a la hora de solicitar un préstamo hipotecario.

Pertenezco a una generación que ha crecido con la presencia continua de la televisión. Una generación que en su mayoría no ha podido aprender de forma directa, sin intermediarios. Me he acercado a la realidad a través de las películas y de la televisión, representada de dos maneras: la realidad de los programas documentales y la realidad de la ficción cinematográfica. Creo, que esta forma de acercarse a la realidad y mamar de ella juega un papel importante a la hora de construir un mundo o imaginario. Un universo que propone y construye una mirada incompleta, una mirada que se refleja (o al menos lo intento) en los textos que escribo y en las producciones que dirijo. Eso lo que intento hacer en este oficio, intentar que mi percepción limitada que tengo sobre las cosas que me rodean y por razones que desconozco me fascinan llegue a un grupo de consumidores de teatro a los que emocionar y nunca dejar indiferentes... A veces se consigue, otras veces no....

Así pues creo, que hacer teatro o cualquier otra labor de carácter artístico es sobre todo, volcar en el proyecto el máximo posible de lo que tu piensas, el máximo posible de «tu mirada»; «volcar tu mirada», con cierta coherencia, humildad, respeto y conocimiento. Creo que sólo así se puede construir la particular visión de algo. La calidad personal, humildad, moralidad, y tolerancia, se encargarán de hacer el resto y ayudarán a que ese texto, espectáculo, función o producto, (me da igual el termino y ninguno de ellos me ofende) cobre entidad propia y pase a ser particular, especial y distinto al resto.

El problema residirá entonces en encontrar un lugar-espacio donde espectadores/público atraídos por tu mirada puedan ver tu oficio. Pero ese es otro tema que merece ser tratado en otro sitio cuando finalmente me concedan, o no, el préstamo hipotecario.

Octubre de 2007

ALGUNAS NOTAS APRESURADAS

Carlos Sarrió

Antes de empezar a desgranar los elementos fundamentales del teatro que hago, tengo que explicar un par de cosas, hago espectáculos en una compañía estable que se llama Cambaleo, esto es importante porque el equipo es siempre el mismo, los actores, los escenógrafos, el director, el equipo técnico, el autor. Así que para mí hacer espectáculos es un viaje que realizo en equipo, un viaje que humildemente realizamos por los misterios del teatro. Cambaleo siempre ha realizado espectáculos de creación, y se van conformando como una especie de improvisación con todos los elementos que lo componen. Desde un principio siempre hemos utilizado textos, bien para ser dichos, bien como inspiración. Pero con el paso del tiempo sí que es cierto que la escritura ha ido tomando mayor importancia en sí misma y se ha ido concretando como un elemento importante de partida para la realización del espectáculo. Esto es así en los últimos espectáculos de Cambaleo y probablemente viene de la necesidad de usar el escenario como una plataforma para decir cosas al público y para tomar partido ante lo que sucede, ante lo que nos sucede. Así que, podemos decir que cuando termina el proceso de escritura, empieza otro proceso de «otra escritura» con los ensayos, cuya finalidad es encontrar «vida» en la escena y si es posible encontrar vida inte-

ligente. Diríamos que el proceso de ensayos equivale a «escribir en escena» el mundo donde vivirán esos textos y que se define por el espacio escénico, la iluminación, la acción, las imágenes, la actuación, los objetos, la música y sobre todo dejando espacio y tiempo a lo inexplicable.

No hay una temática concreta que se desarrolle en la escritura, pero sí que hay elementos que con el paso del tiempo siempre aparecen. Los textos son la concreción de un sentimiento ante la vida y de la necesidad de combatir «el pensamiento único» y dar diferentes puntos de vista sobre qué somos, aprovechando las aportaciones de la ciencia y poniendo en tela de juicio al mal llamado «sentido común» que en el fondo lo que esconde es una concepción inmóvilista de la realidad. No se trata de ser pesimista u optimista, se trata de decir lo que siento, por muy crudo que sea y sin miedo a lanzar hipótesis que lleven a callejones sin salida. Y la utilización de ironía, no para suavizar la tensión dramática, sino como forma de análisis, en mis textos la ironía muestra mi alegría de vivir a pesar de todo.

En un nivel más formal podemos decir los espectáculos no son narrativos, es decir no avanzan en el tiempo contándonos los avatares de unos personajes determinados. Más bien al contrario, el espectáculo se plantea en una unidad de espacio y vive a saltos. La acción se organiza en escenas independientes unas de otras, pero que juntas tratan de ser un mosaico que muestra un mapa, un territorio, una situación. Las partes de ese mosaico tienen una relación temática, pero en sí cada una tiene vida propia, hasta el punto de que las definiría como pequeños espectáculos que forman un espectáculo. Esta estructura opera como un acercamiento a cómo conocemos en la vida. Lo que nos pasa o lo que vemos que pasa, no tiene una estructura narrativa, sino que se presenta de una manera caótica y sólo nuestra subjetividad lo ordena como puede. Y de alguna manera es lo que pedimos al público. En este sentido lo que el público percibe es una serie de situaciones aisladas que tienen vida propia y esto trabaja incluso en el aspecto formal de cada escena. Son muy distintas. Esto genera una especie de eclecticismo formal que, a mi modo de ver, acentúa expresivamente los diversos aspectos del tema global que se está tratando en el espectáculo.

Es una forma de acercar el teatro a la vida, de tratar de ser útil. No importa la duda, la realidad es esquiva y cambiante, y todos somos ignorantes. Pero algo habrá que hacer...

II. EN TORNO AL TEATRO

HACIA UNA ESCENA DE INTEGRACIÓN IBEROAMERICANA

Guillermo Heras

La Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos siempre ha tenido, desde su primera edición, una clara vocación de proyectar la tarea de nuestros autores vivos hacia el ámbito de los países latinoamericanos. Por ello, han sido varios los proyectos, fundamentalmente de ayuda a la celebración de ciclos, talleres, seminarios, pequeñas producciones o lecturas dramatizadas, que la dirección de Muestra ha impulsado en colaboración con Instituciones tales como el INAEM, AECI, el INT argentino, la Embajada de España en Caracas. Festivales Internacionales como los de Buenos Aires, Caracas, Belo Horizonte, Córdoba o Santiago de Chile, o también directamente con Universidades y grupos independientes de varios países del continente americano.

Desde hace bastantes años, muchos han sido también los esfuerzos que diversos gestores y creadores iberoamericanos han realizado para materializar una escena común entre las diversas sensibilidades de nuestros países. Aún hoy, algunas se mantienen heroicamente desde la sociedad civil, desarrollando un trabajo que, en muchos casos, correspondería mantener a las Instituciones Públicas. Este trabajo debe seguir y mantener su carácter

independiente, aunque ahora se abra otra ventana a los procesos de intercambio e integración de la escena iberoamericana a través del llamado Proyecto Iberescena. En este caso, se trata de una propuesta intergubernamental impulsada por la Secretaría General Iberoamericana SEGIB y apoyada por los ministros y ministras de Cultura de la región a lo largo de diferentes Conferencias de los Jefes de Estado y de Gobierno en los últimos años y que confluyó en la firma definitiva durante la Cumbre celebrada en Montevideo en noviembre del presente año.

En esta Cumbre fueron siete los países que firmaron el acuerdo para poner en marcha a lo largo del año 2007 los mecanismos de funcionamiento del Programa de apoyo a la Construcción del Espacio Escénico Iberoamericano (IBERESCENA) con el fin de fomentar el desarrollo escénico en los campos del teatro y la danza contemporáneas de la región iberoamericana en lo relativo a la circulación, coproducción, apoyo a redes de festivales y de espacios escénicos, información, formación, promoción y fomento de la autoría escénica iberoamericana. Los países que han firmado el acuerdo, a la espera de que lo hagan muchos más, son Argentina, Colombia, Chile, España, México, Perú, República Dominicana y Venezuela.

Los acuerdos específicos tomados en la reunión celebrada en Buenos Aires el 14 y 15 del mes de diciembre en los que se designó el Comité Ejecutivo y la puesta en funcionamiento de la Unidad Técnica del Programa Iberescena, para la que fui designado Coordinador, fueron los siguientes:

- a) Apoyar la creación de nuevos públicos para los espectáculos iberoamericanos, con especial énfasis en las/ los jóvenes y los grupos poblacionales en situación vulnerable.
- b) Fomentar la distribución, circulación y promoción de espectáculos iberoamericanos en los Estados Parte del Programa.
- c) Apoyar a los espacios escénicos y a los festivales nacionales e internacionales de Iberoamérica para que prioricen en sus programaciones las producciones de la región.
- d) Incentivar las coproducciones de espectáculos entre promotores públicos y/o privados de la escena iberoamericana y promover su presencia en el espacio escénico internacional

- i) Promover la formación en el campo de la coproducción y la gestión de las artes escénicas.
- ii) Promover la difusión de las obras de autores/ as iberoamericanos/as.

Para concretizar todos estos puntos se realizarán convocatorias públicas, abiertas y periódicas, que las diferentes Instituciones implicadas por cada país harán llegar a los gestores y artistas de sus entornos, además de disponer el Programa Iberescena de su propio portal para dar la máxima difusión, tanto de sus iniciativas como la de aquellos otros agentes sociales interesados en la integración del espacio escénico iberoamericano.

Lógicamente como todo proyecto de gestión ambicioso, Iberescena necesitará de un corto, medio y largo plazo para evaluar su evolución y logros. La tarea es amplia y compleja, el territorio inmenso, pero también lo son los deseos de los firmantes del protocolo de avanzar en cuestiones concretas y no en simples retóricas o lugares comunes de «lo políticamente correcto».

Este es un proyecto que necesita a la sociedad civil, a los creadores y gestores cotidianos de las Artes Escénicas, y también a Instituciones Públicas y Privadas (Fundaciones, ONGS, Asociaciones Culturales, etc.) que estén dispuestas a colaborar, no sólo económicamente, sino también en la construcción de un discurso integrador y mestizo de nuestras culturas escénicas.

Para conseguir logros en la gestión es preciso contar con recursos económicos, pero no cabe duda que también resulta necesario lograr un compromiso entre todos los sectores que hacen posible la construcción de un tejido cultural.

Por todo ello nos encontramos ante un proyecto que puede generar ilusión y expectativas en muchos profesionales escénicos de nuestros países, pero que no está exento de complejidad y riesgos. Sólo desde la máxima transparencia, la mayor agilidad en la acción de los programas y el compromiso de las partes por crear un espacio auténtico de integración, podremos decir que el Programa Iberescena no ha sido una experiencia más, sino un auténtico crisol de diversidad productiva y creativa para sentirse orgullosos de ser gestores y creadores escénicos del territorio iberoamericano.

LOS ESPACIOS EXCEPCIONALES DE LA MUESTRA

Joan S. Pardo
escenógrafo

El espacio es para el espectador una interrogación sin respuesta; más que la palabra, es el espacio teatral el que le obliga a replantearse sus propias relaciones con los otros humanos y con el mundo.

Anne Ubersfeld

La Muestra de Teatro *Español de Autores Contemporáneos*, que el presente año celebra su decimoquinta edición, ha venido presentado desde sus orígenes una serie de propuestas escénicas, cuyo común denominador ha sido la autoría española en cualquiera de las lenguas del Estado. El formato, la temática, la concepción escénica o el origen de la producción no han sido, ciertamente, motivos discriminatorios para presentar al público los espectáculos más representativos, innovadores, sorprendentes, convencionales o hasta impresentables de la escritura escénica nacional. Durante los últimos catorce años –y en esencia no se debe cambiar esta concepción– la ciudad de Alicante ha sido el mayor escaparate del trabajo de los autores teatrales españoles vivos. La proyección, impulso y defensa de la autoría que

han supuesto las sucesivas ediciones se ha producido, a lo largo del tiempo y en los diferentes espacios que han acogido las representaciones, desde una doble vertiente.

De un lado, la más tradicional concepción de autoría teatral, aquella que la concibe como un hecho eminentemente literario. De otro, la que la liga inseparablemente a la escena y a su práctica, abriendo así caminos de renovación, innovación e investigación capaces de hacer avanzar un arte, en muchos casos anclado en el pasado.

Sea bajo uno u otro presupuesto y aceptando que todo el teatro que se pone en escena es visto por el público, y por tanto visual, nos parece claro que la Muestra ha apostado mayoritariamente, por la ponderación de estas componentes textuales en detrimento de las componentes visuales que, en muchos casos, también determinan –y de que manera– escrituras escénicas. Nos referimos a aquellas concepciones escénicas, «las dramaturgias de la imagen»¹, que entroncan directamente con los grandes renovadores de la escena europea de principios del siglo XX y construyen un discurso de lo escénico donde lo verbal no es prioritario.

A nuestro entender, estas otras dramaturgias marcan caminos de innovación escénica –no sólo en lo estrictamente visual, sino también en lo espacial y escenográfico– que las propuestas meramente textuales de alguna manera han desestimado. Aunque como en todo hay excepciones, la Muestra, afortunadamente, no se ha sustraído a ellas.

Sin duda la más representativa –aunque sólo sea cuantitativamente– de estas excepciones sea la compañía La Zaranda. A lo largo de estos años, La Zaranda ha presentado: *Obra póstuma* (1995), *Cuando la vida eterna se acabe* (1999), *La puerta estrecha* (2001), *Ni sombra de lo que fuimos* (2003) y *Homenaje a los malditos* (2005). A partir de una, barroca y enorme potencia

visual –onírica, fantástica, simbólica, esperpética en el contenido, pero en constante oposición con la estética austera y despojada del espacio escénico– la poética «textualidad» de La Zaranda consigue golpear los sentidos y transportar al espectador a mundos de desolación y desamparo que van más allá de la razón. La estética –sobre todo visual– de La Zaranda abre, en definitiva, nuevas posibilidades de evocación y de emoción que lejos de reproducir la realidad, la expresan idealizada, altamente estilizada, de modo que influya directamente, por la vía pasional, en la sensibilidad del público. De esta manera, el texto deja de ser referente en la construcción del discurso escénico, adoptando un papel meramente subsidiario y referencial, aunque no exento de rigor².

A partir de la segunda edición, la del año 1994, la programación de las sucesivas ediciones ha incluido espectáculos de calle. Desde luego, un hecho sorprendente y también excepcional. Sorprendente por lo habitual de programar este tipo de espectáculos al margen de festivales especializados o eventos puntuales. Excepcional por el número de representaciones, 17 incluyendo las presentadas en la actual edición. Pero sobre todo, por el hecho de que algunos de los espectáculos de calle programados rompen la tradicional génesis de estas escenificaciones. No en lo referente al espacio, puesto que la aceptación y utilización de espacios eventuales³ ha sido mayoritaria entre las propuestas escénicas presentadas. Pero sí, en lo relativo a la concepción colectiva de la autoría o a la génesis de la escritura escénica. En algunas de ellas, el espectáculo se construye a partir del texto, para posteriormente adecuarlo al espacio eventual donde se ha de representar, incluso

1. La expresión ha hecho fortuna a partir de la publicación del libro homónimo de José A. Sánchez, en el que sintetiza la importancia de las vanguardias teatrales del s. XX, poniéndolas en relación con la realidad espacial de la representación, con la plástica y el movimiento en dicho espacio y con las ideas y pensamiento contemporáneos.

Sanchez, José A. *Las dramaturgias de la imagen*. Ed. de la Universidad de Castilla la Mancha. Cuenca, 2002.

2. En este sentido, es interesante constatar como el trabajo de la Compañía es considerado como creación colectiva en su propia página web. La Zaranda. [Fecha de consulta: 3 de octubre de 2007]. <http://www.lazaranda.net/portal.htm>

3. Siguiendo la fenomenología del espacio teatral expresada por Joan Abellán, el espacio eventual sería aquel en el que se desarrolla la representación teatral sin aplicar ningún tipo de manipulación ni intervención para adecuar su apariencia o aspecto estructural, arquitectónico, etc.

Cf. Abellán, Joan. *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*. Institut del Teatre/Edicions 62, Barcelona, 1983, p. 32.

se fortalece –en otros casos– a un espacio preparado⁴, «Carta de amor (como un suplicio chino)» (2002) representada en el interior de una carpa levantada *ex profeso*, sería un buen ejemplo de esta adecuación a un espacio preparado. Estos espectáculos de calle, en contra de la tradicional concepción del género, no se construyen a partir de imágenes, de la teatralidad popular, de las ceremonias paganas o religiosas o iniciáticas, sino que reproducen –espacialmente en otros ámbitos– el convencional desarrollo de puesta en escena a partir de propuestas textuales. De cualquier manera, los aspectos participativos, consustanciales del género, no dejan de producirse.

Con motivo del estreno en el *Teatre Lliure* de *Las manos* (vista en la VII edición, el año 1999) defendíamos en un debate⁵ la tesis de que el auge, interés y acercamiento al público que adquirió el teatro hecho entonces en Madrid, tenía mucho que ver con la puesta en marcha de nuevos espacios teatrales que se alejaban de la tradicional estructura a la italiana y que ofrecían, desde la polivalencia espacial, la posibilidad de diferentes tipos de relación entre la escena y la sala. No descubrimos nada nuevo al constatar que esta concepción del espacio escénico lleva años desarrollándose y evolucionándose, no tanto en nuestro país como en el resto de Europa. Tampoco descubrimos nada nuevo al comprobar que esta concepción del espacio escénico ha tomado cuerpo –no tanto como nos gustaría– en algunas de las propuestas que la Muestra ha programado en estos últimos años, curiosamente algunas de las más aclamadas por el público. *Construyendo a Verónica* (2006), *Trilogía de la juventud I: Las manos* (1999), *El rey de los animales es idiota* (1998), *Lista negra* (1997), han significado una ruptura del espacio tradicional a la italiana, provocando la desaparición de la unicidad focal que le es consustancial.

4. Aquel que ha sido construido o adaptado para la actividad teatral. Siguiendo la misma fenomenología. Op. Cfr. p. 32.

5. El debate se produjo en el seno de un curso de verano sobre teatro contemporáneo, celebrado virtualmente en la Universitat Oberta de Catalunya. Desgraciadamente, a pesar de las amplias posibilidades de fijación y registro que permite la virtualidad, no se han archivado los accesos a los debates que se produjeron en el curso.

El significado, sin embargo, de esta ruptura es diferente según se trate de una focalidad múltiple del espectador sobre la representación o de una variable sobre la misma. En el caso de *Las manos* y *El rey de los animales es idiota* la visión –múltiple– del espectador se aplica a la totalidad del espacio escénico, esta relación de multiplicidad, implica que no haya ningún punto de vista privilegiado, o si se quiere, que todos lo sean. Como en el antiguo teatro griego, la visión vuelve a ser democrática y de dominio sobre la escena. Lo interesante, en este caso es constatar como el espectador es consciente de este dominio sobre la escena.

Cuando todo el espacio es el de la representación y al mismo tiempo todo el espacio es el del público, la focalidad se convierte en variable, y el punto de vista del público, también. El espectador se encuentra dentro de la acción o enfrentado a la ficción, junto al resto de espectadores o enfrentado a ellos. Su posición deja de ser pasiva, se ve obligado a tomar algún tipo de posición que implique a su persona, generando nuevas percepciones, no sólo en el espectador, sino también en los actores. Este doble juego de totalidad variable y punto de vista variable que encontramos en *Lista negra* y *Construyendo a Verónica*, corre el riesgo de cambiar, o esconder los significados previstos de la escenificación, precisamente por el alto grado de implicación del espectador con la espacialidad real.

Avanzar y apostar por este tipo de dramaturgias en las que las relaciones espaciales y la concepción del espacio escénico se muestran como elementos fundamentales y principales generadores de sentido de la representación, puede implicar una mayor integración del público en el hecho teatral. Ahora que la Muestra parece consolidada en su continuidad, quizás sea necesario un nuevo impulso para afianzarla frente al público. Ni la organización, ni las instituciones, ni lógicamente los creadores, deberían desdellar esta vía de proximidad, de acercamiento –provisionalmente excepcional–, que supone la ruptura de la tradicional y jerarquizada relación espacial a la italiana.

Desde sus inicios, se ha utilizado un sinfín de espacios para el desarrollo de sus actividades. Desde espacios públicos, calles o plazas, hasta gimnasios, escaparates, o lugares de ocio en los que las estructuras del espacio escénico no eran las tradicionales. No se ha olvidado, por otra parte, la utiliza-

ción de salas de espectáculos, teatros y auditorios más convencionales. Esta diversificación y descentralización de espacios, quizás conveniente desde el punto de vista del acercamiento a la ciudad, ha resultado a nuestro entender perjudicial para sus propósitos. La descentralización no ha aportado, sustancialmente, nuevos públicos y la inadecuación de algunos espacios ha podido provocar un retroceso en la asistencia de un público más aficionado, y por tanto, potencialmente asiduo.

La organización ha contado, por tanto, con la casi totalidad de los espacios teatrales disponibles de la ciudad, pero desgraciadamente, no todos estos espacios han gozado, por unas razones o por otras, de las mínimas condiciones de espacio, aforo, comodidad, visibilidad, acústica o equipamiento técnico para que las representaciones se pudiesen desarrollar con las suficientes garantías. Consolidar estas garantías –garantías estéticas en la representación, y garantías de seguridad, para el espectador y los intérpretes– es imprescindible. Tanto si nos enfrentamos a escenificaciones de relación espacial no convencional, como si lo hacemos desde la perspectiva de la escenificación a la italiana. En ambos casos, afianzar estas garantías supondría consolidar el compromiso con la dramaturgia contemporánea y con la ciudad. Así se vería, por otra parte reforzado y ampliado el espectro de opciones creativas, susceptibles de ser programadas en condiciones óptimas.

Entendemos, sin embargo, que este debate sobrepase los límites de estas líneas y quizás las competencias de la organización, pero no es menos cierto que esta se encuentra en una posición de privilegio ante las instituciones de cara a asumir estas necesidades, quizás por la vía de la construcción *ex novo* de un teatro capaz de acoger este y otros eventos, en el que la flexibilidad espacial espacial fuese posible. La ciudad, en cualquier caso, lo agradecería.

No quisiéramos, en estos tiempos de simulacros y virtualidad tecnológica, acabar estas líneas sin dejar de reseñar el hecho de que la Muestra –y en esto no es una excepción– no se haya quedado atrás y haya creado

su propio espacio web⁶. Desde luego una herramienta en línea con los tiempos, cuyo «Apuntador» ha sido una importante herramienta en la recompilación y fijación espacio temporal de las escenificaciones citadas en este artículo.

6. *Muestra de teatro español de autores contemporáneos*. [Fechas de consulta: 2 y 3 de octubre de 2007]. <http://www.muestrateatro.com/home.html>

A VUELTAS CON EL LASTRE TEATRAL

Juan A. Ríos Carratalá

Los profesores de historia del teatro también dependemos del azar de una llamada telefónica o un correo electrónico. Nos gustaría poder elegir siempre el tema de nuestros artículos o ponencias, pero a veces nos viene impuesto por el encargo de un colega a quien no debemos decir no por diversas razones. Esta circunstancia nos obliga a leer textos de los que habríamos prescindido sin ningún remordimiento, ver obras que apenas nos interesan o escribir sobre quienes nos merecen un respeto relativo por sus convicciones. Cuando así sucede conviene echar el freno, buscarle la punta al tema y tratar de sacar alguna conclusión positiva. No resulta fácil y, a veces, lamentamos haber aceptado un encargo que se convierte en un desafío de imposible resolución.

Hace algunas semanas, me invitaron a participar en un nuevo monográfico sobre las relaciones entre el teatro español y el cine. Sus coordinadores conocían mis trabajos acerca de los dramaturgos y cineastas de «la otra generación del 27», la de unos humoristas con quienes desde hace años mantengo una relación de amor y odio que considero oportuna para evitar el pánegírico académico o el ajuste de cuentas. A la hora de concretar el tema de mi contribución, descarté a Edgar Neville porque acabo de dedicarle

un libro y supongo que nada puedo añadir. Puestos a repetirnos, al menos conviene dejar pasar un tiempo prudencial. Otros autores también quedaron descartados porque ya estaban previstos algunos artículos sobre sus obras adaptadas al cine y, finalmente, me quedé con Miguel Mihura.

Nunca es una mala elección en comparación con la mayoría de los co-mediógrafos de su época que, en el mejor de los casos, se conservan en el formol de algunos voluntariosos estudios académicos. La bibliografía crítica de Miguel Mihura es abundante y completa, aunque siempre haya alguien dispuesto a lamentar que no se hable más del autor de *Tres sombreros de copa*. Una supuesta injusticia que no se ajusta a la realidad de los datos. Conviene conocer esa bibliografía para no descubrir el Mediterráneo, evitar el lugar común con el que salir del paso en una entrevista y matizar algunas opiniones apresuradas sobre Miguel Mihura. A pesar de la proliferación de estudios con motivo del centenario de su nacimiento (1905), los responsables del monográfico me dijeron que quedaba pendiente un análisis de la última adaptación cinematográfica de su *Ninette*, la realizada por José Luis Garcí en 2005 para sumarse a dicho centenario. Lo comprobé y acepté el envite.

Había visto la película protagonizada por Elsa Pataky y Carlos Hipólito, me había parecido inferior a otras adaptaciones cinematográficas y televisivas de la misma obra de Miguel Mihura y, sin ningún remordimiento, la había olvidado como tantas otras películas que nos resultan indiferentes. La realización del citado trabajo me obligó a verla de nuevo, desmenuzarla para conocer los criterios de la adaptación firmada por José Luis Garcí y Horacio Valcárcel, recabar las opiniones de sus responsables, recopilar las críticas publicadas en diversos medios... y reflexionar a la búsqueda de una justificación para lo que me acabó pareciendo un desaguisado. La conclusión resultaba obvia: una adaptación cinematográfica presentada como «homenaje a Miguel Mihura» era, en realidad, una película que partía de una desconfianza absoluta hacia los valores teatrales de su exitosa comedia de 1964.

Después de un par de décadas dedicadas al estudio de las relaciones entre el teatro y el cine, estoy acostumbrado a ver cualquier tipo de desagui-

sallo en el tema de las adaptaciones. No obstante, el caso de Miguel Mihura y José Luis Garcí me alarmó porque se daban unas circunstancias poco habituales que podrían haber propiciado un resultado más positivo. He visto directores y guionistas que parecen odiar a los dramaturgos cuyas obras dicen adaptar. Al igual que algunos directores teatrales con un desmesurado afán de protagonismo, parten de la imaginada necesidad de corregirlas, limarlas, alterarlas, trocearlas... para darles una impronta peculiar que consideran imprescindible y adaptarlas, se supone, a los nuevos tiempos o al medio cinematográfico. Dicen así evitar el temido «lastra teatral», un lugar común del que tanto se habla sin que nadie se sienta obligado a concretar los síntomas de su existencia ni a demostrar que, en realidad, siempre sea un verdadero lastre para el disfrute de la película por parte del espectador. La pregunta que me hago en estos casos es muy simple: ¿por qué eligieron esa obra teatral en concreto? Si la consideraban tan «lastrada» por su origen, ¿por qué no escribieron un guión original y lo presentaron como tal? A menudo, la respuesta es desalentadora e incluye la descripción de comportamientos que van desde lo patológico hasta lo picaresco, pasando por una amplia gama de manifestaciones de la suficiencia más pedante o de un criterio propio y justificado que brilla por su ausencia.

La trayectoria de José Luis Garcí y de su habitual guionista, Horacio Valcárcel, permitía augurar un mejor resultado. El primero es locuaz y ha manifestado en repetidas ocasiones, de palabra o por escrito, su admiración por los humoristas del 27, incluyendo comparaciones con sus admirados maestros norteamericanos de la comedia que derivan en la consabida hipótesis: «si Miguel Mihura hubiera nacido en Estados Unidos...». Su simple enunciado me suena a rancia. José Luis Garcí está instalado en la nostalgia desde sus primeras películas, pero las últimas parecen, además, un desafío propio de quien se niega a circular por los cauces del presente. Un director dispuesto a resucitar textos teatrales como los de Gregorio Martínez Sierra y María Topuaga, que se interesa por trasnochados conflictos como el recreado por Benito Pérez Galdós en *El abuelo* y que consigue sacar adelante una filmografía, película tras película, sin atender a las demandas del momento me sorprende y hasta desconcierta. No obstante, a veces he disfrutado viendo

sus obsesiones cinematográficas y también le imaginaba capaz de acercarse a un clásico moderno como Miguel Mihura con una actitud de respeto y admiración, coherente con sus palabras de entusiasmo que rozan el panegírico. Así se manifestó José Luis Garci en las entrevistas concedidas con motivo del estreno, incluso en la película aparenta esa actitud hasta hacerla creíble para el espectador que no sea un buen conocedor de la obra teatral adaptada. Sin embargo, un análisis pormenorizado de su versión revela hasta qué punto el texto original del comediógrafo queda desvirtuado en aspectos fundamentales. Y no por razones estrictamente cinematográficas, sino por una patológica desconfianza hacia lo teatral, que parece de obligado contagio entre buena parte de nuestros cineastas.

No voy a entrar en los pormenores de un proceso de desnaturalización en el diálogo, el ritmo y la construcción dramática que se puede observar en la película de José Luis Garci, puesta a disposición de la deslumbrante Elsa Pataky para su lanzamiento como estrella con gancho mediático. Baste con señalar que algunos intérpretes, en las entrevistas concedidas durante la promoción, dijeron desconocer si sus diálogos habían sido escritos por Miguel Mihura o los guionistas. No era una tarea compleja, al menos si se hubieran molestado en leer varias comedias del primero. Los remiendos y añadidos se notan siempre, a veces chirrián, pero lo más grave es percibir la desconfianza hacia dos textos teatrales –también se incluye *Ninette, modas de París*, la continuación de la comedia original– que los guionistas se sienten obligados a mutilar, parcelar y condensar para vete a saber qué. Y lo hacen en un clima de absoluta impunidad, basado en un tácito consenso donde nadie parece obligado a defender la virtualidad cinematográfica de un autor como Miguel Mihura, que antes de triunfar en los escenarios trabajó durante dos décadas como guionista y fue el responsable de los diálogos de numerosas películas. Tras el frustrado intento de estrenar *Tres sombreros de copa*, el comediógrafo madrileño se formó en el cine, modernizó en España la concepción del diálogo, demostró su pericia para la escritura cinematográfica en contraposición con la inmensa mayoría de los autores teatrales de su época... Nada de esto parece importar como antecedente a tener en cuenta. A tenor de lo visto en la película de José Luis Garci, en el caso de una adaptación cine-

matográfica sus obras también deben ser troceadas y alteradas hasta resultar poco menos que irreconocibles en algunos aspectos. No siempre ha sido así en el cine español. En los años sesenta, directores como Fernando Fernán-Gómez y José M. Forqué demostraron que el respeto a las comedias de Miguel Mihura, llevado hasta la literalidad en varios casos, podía ser la base de unas películas divertidas que todavía se contemplan con agrado. Eran otros tiempos. También era otra la actitud hacia el teatro.

Si esta desconfianza y falta de respeto se da con un clásico del siglo XX como es Miguel Mihura y en una película de un admirador suyo que pretende rendirle homenaje con motivo de su centenario, ¿qué puede suceder con los dramaturgos actuales en el caso de que sus obras sean llevadas al cine? Me temo que cualquier resultado entra en lo previsible, incluso los más positivos. El grado de desconcierto y subjetividad en el tema de las adaptaciones ha llegado a un límite donde todo es posible en la más absoluta impunidad. Conviene evitar lo apocalíptico porque tal vez sea una circunstancia con la que debamos convivir durante mucho tiempo, pero lo realmente preocupante es la progresiva falta de respeto hacia lo teatral. En este caso, el cine actúa en la misma línea que otros medios creativos o de comunicación, incluso de una manera más moderada si lo ponemos en comparación con la prensa o la prepotente televisión. El propio José Luis Garci dice ir al teatro con asiduidad desde hace décadas, me consta el interés de varios directores cinematográficos por una cartelera que siguen a la búsqueda de referencias para sus obras. Pero, llegados al momento de la adaptación, a menudo prevalecen otros criterios donde la desconfianza hacia lo teatral y su imaginado lastre se pierde debajo de las más variadas excusas o coartadas.

Me temo que nos encontramos ante una batalla definitivamente perdida por la desigualdad de las fuerzas contendientes. Debemos actuar, pues, desde la conciencia de nuestra derrota. De acuerdo, pero también estamos obligados a denunciar la falsedad de algunos imaginarios homenajes, a criticar la utilización en vano de prestigiosos nombres teatrales y a desenmascarar unas prácticas irrespetuosas con unos textos que debieran formar parte de nuestro patrimonio cultural, aunque sean comedias protagonizadas por mujeres tan sugerentes como *Ninette*. Lo realizado por José Luis Garci

con la obra de Miguel Mihura es similar a lo perpetrado hace algunos años por Luis Cobos con respecto a la música clásica. Entonces se levantaron las voces de quienes a menudo fueron presentados como puristas, un término cuya connotación negativa no alcanzo a comprender. En el caso de las obras teatrales, nadie parece obligado a protestar, tal vez porque el teatro anda tan relegado que apenas si cuenta con esa testimonial colaboración. Mal asunto, pero quede apuntada esta denuncia como aviso para caminantes mientras espero que, algún día, un cineasta me explique bien, con detalles concretos y contrastados, lo del «lastre teatral», sobre todo después de contemplar algunas obras maestras del cine cuya teatralidad es una feliz constante. Ese día me lo creeré, mientras tanto pensaré que a menudo es una coartada para mediocres y temerosos.

TEATRO Y MERCADO EN EL CAMBIO DE SIGLO

Virgilio Tortosa

Universidad de Alicante

A propósito de una reflexión genérica sobre la industria cultural tenida lugar en julio de 2007 en el marco de los Cursos de Verano de la Universidad Rafael Altamira adscrita a la Universidad de Alicante, y en la que participaron destacados representantes de discursos tan variados como narrativa, cine, artes visuales, publicidad y por supuesto teatro –materializado en Guillermo Heras–, se me pide glosar lo allí debatido en lo que se refiere a las artes escénicas. Decir antes de nada que el marco se tituló 'Mercado y consumo de ideas: El negocio cultural'¹ por cuanto una de las conclusiones más evidentes del encuentro con todos sus especialistas es que si la revolución industrial reportó un cambio en el sector cultural con el paso de lo artesanal a lo industrial, del mismo modo el desarrollo de los acontecimientos en Occidente, en la segunda mitad del siglo XX, y con la propagación de la ideología neoliberal no se ha hecho más que generar una nueva dinámica que pudiéramos llamar especulativa en torno al arte y la creación, viva metáfora de la realidad en que estamos. Nadie mejor para radiografiar las

¹ La programación puede consultarse en <http://www.univerario.ua.es/es/curso.asp?id=85>

estrechas relaciones entre teatro y mercado sino quien a lo largo de cuatro décadas viene teniendo una presencia continuada e incluso privilegiada en nuestra escena, desde muy diferentes ámbitos de acción, como el propio G. Heras², por lo que no me queda más remedio sino hacer de testaferro suyo al tiempo que comentar aspectos abordados en diferentes momentos del debate, junto con cuestiones complementarias que me parecen de primer orden a este respecto en la escena actual. No en vano, no fue inocente el que Heras representara al sector escénico en una ciudad de tanta trascendencia simbólica para el teatro como es Alicante no ya sólo por ser una persona de escena, a pie de cañón, por haber impulsado la nueva dramaturgia (allá en los 80) de forma singular en nuestro país, sino por aunar en su persona algo tan extraño para un teatrero como es su capacidad de 'acción/reflexión' (como él mismo dijera). Heras, quizá mejor que nadie en este país, simboliza la continuidad entre el teatro independiente y el profesionalizado de la democracia por provenir de uno de sus grupos míticos y por –a igual que otros nombres del teatro de la democracia– haber tenido la responsabilidad de dinamizar el hecho escénico en la democracia. Un paso crucial desde las paupérrimas estructuras escénicas tardofranquistas hasta las incipientes de nueva creación y recuperación remozada en la primera democracia. Tanto como ir desde la precaria subsistencia diaria a inventarse el todo bajo un nuevo sistema profesionalizado donde una profesión estará compuesta por una amplitud diversificada de especializaciones profesionales: iluminadores, escenógrafos, tramoyistas, técnicos, gestores, gerentes. Es el paso de un sistema en precario a otro de mínimas exigencias técnicas y gerenciales, entrando en competencia directa con el resto de compañías y con un mercado cada vez más cualificado.

Si el –¡famoso!– 4% del PIB es generado por el sector cultural (sexto sector más productivo de la economía española), desde luego las artes escénicas parecen las hermanas pobres ante los importantes porcentajes de aporte del resto de sectores como el audiovisual, editor o plástico. Quizá por eso

2. De hecho ahí está la futura publicación de todos esos trabajos. El artículo de Guillermo Heras se titula significativamente «El difícil equilibrio entre industrias culturales y artes escénicas».

desde hace tiempo (varios miles de años?) hablar de teatro –en España– es llorar, o peor aún recibir los quejos de una profesión que a poco que pude en sus reuniones públicas echa el resto de sus lágrimas ante los males que la aquejan. Ni que decir que el teatro fue espacio privilegiado en la Grecia o Roma antigua, lo volvió a ser en nuestros siglos de Oro en los corrales de comedias o en el XIX cuando la burguesía construye (no sólo teatros) la escena a disposición de sus necesidades de clase. Pero con el largo siglo XX, conforme despegan –a su costa– discursos emergentes como el cine, entra en una lenta agonía que para muchos será ya cadáver en su tramo final, pero a otros nos sabe a investigación creativa, bien que minoritaria. Por eso redundar en la idea de que toda crisis, y ésta sin duda lo es, no sólo tiene tintes negativos sino que permite el espacio para el resurgimiento, con calma y sosiego, sin preocuparse de las grandes audiencias y medirse consigo mismo como ha ocurrido con ciertas dramaturgias de la segunda mitad del siglo XX (que ha permitido en mi opinión mantenerlo bien vivo aun a costa de dar la espalda a su público masivo; pero hablar de la obtención de un público elitista o minoritario ha generado dinámicas cuando menos singulares y enriquecedoras en la escena de final y principio de este siglo, sin duda).

II TEATRO DE LA DEMOCRACIA

Volviendo al hecho de que el patrón de lo que acontece en nuestros escenarios es sembrado allá por los 80 con el primer gobierno socialista que impone para la dinámica cultural de las ciudades viejos teatros de finales y principios de siglo, cuando no crea casas de cultura o auditorios con las condiciones mínimas de ejecución de obras, inaugura centros dramáticos autonómicos y se ponen en marcha agrupaciones que luego se profesionalizarán, es tanto como generar vida escénica haciendo *tabula rasa* de todo lo anterior. El problema es que cuidó tanto más las (¡ay, sí!) obsoletas infraestructuras heredadas del anterior régimen que no el contenido de esas infraestructuras, sin bajar al problema central como fue llenar de densidad los patios de butacas con montajes necesarios para la nueva escena española que es tanto como decir la sociedad española, y tanto peor (asignatura pendiente donde la haya) no se educó a una nueva generación de espectadores para que aprendieran a ver esos textos más allá del realismo-naturalismo de

nuestra tradición. El resto de la historia, el desarrollo de las nuevas tecnologías, Internet, videojuegos, etc... es por todos de sobra conocido. Desde luego las vanguardias y los movimientos escénicos europeos no debieron causar mucha mella en el espectador anterior, habituado a ver un concepto de teatro burgués que siguió demandando como alimento cultural para su salud lúdica en las noches de entretenimiento. Se hace difícil ver verdaderas acciones educadoras en teatro, no digo ya desde la escuela básica o la secundaria por ser casi inexistente (por ignorancia –¡pecado!– generalizada de nuestros educadores/enseñantes) sino desde el propio teatro. En el ámbito concreto de la Comunidad Valenciana, por ejemplo, son excepciones la labor sin duda singular de la Sala Escalante radicada en el corazón del Carmen y dirigida por un hombre de teatro como Vicent Vila que ha educado con alta sensibilidad a muy diferentes generaciones de niños y adolescentes, o en Gandia la labor de Pluja Teatre yéndole a la zaga con el Teatre Raval, labores ambas junto con un puñado más de experiencias extendidas a lo largo de la geografía española modélicas a este respecto.

Es por eso que la modernización de las infraestructuras en la transición no reportó la misma modernización de la mirada del espectador y tanto menos de los contenidos a visualizar. Podríamos resumir todo en que no se ha completado la tan ansiada normalización de la vida escénica en un país por otra con alta dosis histrionica, o se ha hecho sólo a medias (profesionales de las diversas ramas). Basta mirarse en el espejo de sociedades nórdicas para apreciar la importancia que cobra el hecho escénico dentro de la vida pública. Se me permitirá una pequeña anécdota de la que fui testigo privilegiado meses atrás: hallándome en abril en Londres, acudí a ese templo que todo amante de teatro debe visitar una vez en su vida como es el Globo de Shakespeare, por supuesto reconstruido contemporáneamente; en un día (vaya casualidad!) que celebraba el aniversario de la muerte del portento inglés y se invitaba al público asistente a improvisar escenas conocidas de alguna de sus obras: realmente apabullante ver a jóvenes y no tanto de diferente condición, anónimos que ese día entraron en el recinto como público, recitar improvisando, incluso con jactanciosa gracia al genio inglés, insertando de cosecha propia su personal construcción de los personajes;

eso es precisamente el mejor barómetro para calibrar la salud teatral de una nación: ¿se imaginan ustedes en el Corral de Comedias de Almagro idéntica situación con nuestros clásicos?

Si el mal viene ya de lejos, podemos sentenciar que una política más lista que pragmática es la que se ha impuesto desde aquel entonces. Si los primeros centros dramáticos exhibían ya, a finales de los 80, con toda clase de parafernalia escenográfica grandilocuentes y toda clase de dispendios formales, hoy el teatro ha quedado las más de las veces envarado en manos de tecnócratas que lo piensan con la grandilocuencia que no necesita para dignificar el tejido profesional y del futuro del medio; en Valencia –una vez más por hablar del ámbito más cercano y conocido– resulta paradigmática la construcción en las desmanteladas naves de la siderurgia del Puerto de Sagunto la ‘Ciudad del Teatro’ con millonarias inversiones en montajes de alucinante copete y fichajes de relumbrón. ¡Maldita la gracia de necesitar el teatro una ciudad entera de ferrallas y maldito el que parió semejante parida! Un tejido vivo no necesita más que un reparto justo de subvenciones públicas con unos criterios racionales, y el resto, la ilusión para montar sus propios espectáculos, ya la pone su gente dispuesta a mimar el producto. Jugar la baza de la internacionalización y el escaparate cultural puede quedar resultón, pero sin tejido detrás que aguante la embestida todo acaba en gestos vacíos, pan para hoy y hambre para mañana, destellos de fuegos de artificio en una frugal noche mediterránea. Lamento de profesionales a pie de cañón: para qué el teatro en tiempos de miseria y bla bla bla... con los cientos de millones (de las antiguas pesetas) malgastados en macroproducciones de imitación extranjera que aportan el relumbrón de turno y la foto mediática con el político del ramo, se aseguraría la continuidad de muchas compañías que sólo necesitan estabilidad a cambio de buen hacer.

Pero no podemos negar que mucho ha cambiado, tanto en el escenario como en la sociedad, desde aquella concepción escénica del tardofranquismo hasta la actualidad. Inevitable resulta que el teatro se halla adaptado a las nuevas condiciones de la sociedad en la que respiran todos sus signos, pero de ahí a pasar de ser hecho social todavía destacado (recordemos el sentido del teatro universitario y experimental del momento), espacio para la

construcción social y la transformación de toda una sociedad que necesitaba cambiar, a la actual situación metidos de lleno en los mismos engranajes de mercado que el resto de productos no parece fácil del todo entenderlo a primeras, en apenas tres décadas de distancia. Si inevitable es que todo cambie con la realidad, el teatro ha abierto una carrera irrefrenable hacia su necesaria normalización a todos los efectos (directores, autores, iluminadores, escenógrafos, soníristas...) y natural evolución.—digámos— hacia la modernidad, pero lleva solapada en su misma moneda la otra cara de un exceso de mercantilismo inserto en su profesionalización. Mercantilismo a la postre que parece inevitable a juzgar por los tiempos que corren y en los que el dios dinero resulta tan ubicuo como dador de vida: basta ver las citas de referencia para la profesión como la Fira de Teatre al Carrer de Tárrega, Fira de Teatre de Manacor (el nombre lo dice todo), el Festival Iberoamericano de Teatro, el Fetén de Gijón, la Mostra de Teatre d'Alcoi, etc... cómo se construyen en tanto espacio de intercambio y mercadeo.

Pues bien, un doble rasero, como filo de navaja recién amolada, que atraviesa su componente, entre lo artístico y lo comercial, entre el ocio y el negocio, y que viene marcando de una forma implacable la producción de nuestra democracia. Se me objetará que siempre fue así, y nada que aducir a ello, pero sin embargo el teatro tuvo siempre otro componente paralelo devocional, altruista y de entrega por necesidad social que se ha ido perdiendo conforme la rentabilidad económica se ha ido imponiendo definitivamente en nuestra sociedad mercantil y en las propias compañías teatrales, primando sobre el componente social, investigador o experimental del producto a realizar: es fácil observar cómo las autoexigencias se han ido rebajando al tiempo que las concesiones forman parte del colectivo de muchos de los estrenos actuales. Clerto es que todo son obligaciones para una compañía desde el momento en que existe a nivel profesional: alta con el fisco, seguridad social de sus componentes, medios de locomoción, espacio cualificado de ensayo, inversión en producciones rigurosas, etc., etc... Y de normal, para más *inri*, los profesionales del teatro sufren un endémico problema de sobre-auto-exploitación inacabable al tener que bregar con multitud de trabajos adyacentes que no quisieran para sí por su alta especialización pero con los

que no tienen más remedio que bregar ante los reducidos presupuestos de producción con que suelen contar. Pero, sin embargo, el teatro fue siempre el espacio de catarsis y clarificación social de una sociedad que necesita construirse futuros pensables y pensar presentes estables. ¿Acaso no es posible conjugar ambos factores? A juzgar por ciertos resultados de compañías como Ur Teatro, Comediants, Joglars, La fura dels Baus, etc. ubicarse en ese filo no sólo es posible sino pertinente. El que existan compañías íntegramente entregadas al mercado siempre ha existido, pero el que compañías que pretendan vivir dignamente de su trabajo apostando por un teatro de rigor juece la difícil cuadratura del círculo en un sector cultural tan delicado y frágil como el escénico. En mis años como crítico teatral en el pasado, y luego como espectador, he asistido a montajes de compañías en los que se notaba sobre el escenario el exceso de prisas para generar solvencia, con ganas de abrirse un espacio en el saturado sector a costa de puro entreguismo de tutajía, y las menos de veces asistir a sacrificados actores con un proyecto ambicioso escénico que antepusieran su interés estético al económico. No dejo de ser curioso, pues, el rasgo característico con el que viene marcado el teatro de la democracia conforme se profundiza en una descentralización cultural de la España de las autonomías, perdiendo ese carácter referencial cultural que tuvo y abandonando su función social tradicional (frente a la narrativa o el cine).

II. CINE EN EL TEATRO

Es por eso que fenómenos vigentes de la actual escena española dejan bien patente esa desazón que recorre los escenarios del país con la programación de producciones extrañas de otros discursos mucho más potentes pero que les sirve de reclamo gratuito para arrastrar a potenciales espectadores desde la plácida butaca de sus casas con el aliciente de un título cinematográfico, musical, etc. de éxito. Dado que nuestra cultura, como el resto de la realidad, se mueve a golpe mediático, para querer ponerse a la altura de sus hermanos ricos —el cine y la novela—, el teatro ha acabado entrando en el círculo infernal de apropiaciones exitosas o grandes títulos ajenos a su género para acercar al espectador y de paso constituir un éxito seguro. Tal es su delicada dependencia del momento en que nos hallamos,

salvo honrosas excepciones. Ya no hablamos de la Gran Vía madrileña como intento de hacer un pequeño Broadway a lo castizo importando meramente fórmulas musicales de éxito tal cual sin mayor pretensión que el golpe de talonario del empresario respectivo que compra los derechos del musical de éxito en Londres o Nueva York para trasplantarlo a su ciudad aprovechando fama y taquillaje, sino del –singular– fenómeno de moda que vive el teatro en los últimos años al acudir a grandes referencias del cine propio para implantarlo en el escenario a partir del reclamo de un título que ocupa parte sustancial del imaginario cultural patrio (bastará citar *El verdugo* de Luis García Berlanga, *Solas* de Benito Zambrano o *El Pisito* de Azcona/Ferreri; eso por no hablar de *Bienvenido Mr. Marshall* de Berlanga convertido ahora en comedia musical con un cartel de reconocidos actores de cine, en producción de Teatres de la Generalitat, en dirección y adaptación de –de nuevo– un director cinematográfico como José Antonio Escrivá. O también muy recientemente *Soldados de Salamina* en versión escénica de Joan Ollé tras los sonados y respectivos éxitos primero de la novela de Javier Cercas y la película después de D. Trueba). Nada que objetar a esta pujanza que, sin duda, eleva el taquillaje en todas las encuestas anuales de ventas, y es muy legítimo; sin embargo, ello nunca se debe hacer a costa de desplazar el verdadero sentir del teatro que es la dirección experimental y la autoría innovadoras que alimentan, generación tras generación, las calderas vivas del teatro de todos los tiempos. ¿Cuántos, ajenos a la profesión, conocen a jóvenes autores creadores escénicos vitales para nuestra escena como Juan Mayorga, Llúisa Cunillé, Paco Zarzoso, Javier Daulte, Sol Picó o Carles Santos por mencionar los primeros que se me agolpan en el abc de mi imaginario escénico? Tamaña ignorancia no es más que la sociedad que la arropa y que se permite saber diariamente mucho de la nimia vida personal de los futbolistas galácticos de nuestros equipos o de la nimiedad rutinaria de los famosos destripados en programas televisivos del corazón pero apenas nada de la vanguardia escénica de nuestro tiempo tan siquiera lo expusieran a corazón abierto. Estas miserias, ya metidas a calzador en el felpudo de nuestra (in)cultura diaria, no son más que la parte proporcional de un sistema al que le importa ya un pimiento su sistema educativo (desde hace tiempo con pilo-

to de emergencia encendido) y cultural con un Ministerio que presume de su importante tajada aportadora al PIB pero en absoluto bajando a la arena para batirse con los problemas diarios de sus profesionales, una sociedad que ha desplazado lo representativo en favor de lo simulacral, y que teatro sólo parece ser aquello que asiste al salón tras dar un clic al mando a distancia en horario de sobremesa para mayor gloria de los culebrones que nos inundan con forzado histrionismo.

TEATRO CONTRA AUDIOVISUALES

Pero ya que hablamos de su más directo rival, toda clase de oferta audiovisual, ya sea cine ya televisión, ya el espectáculo del fútbol que sin duda obliga a desertar a los espectadores del patio de butacas cuando entra en directa competencia (de no ser que se hagan encajes de boletos para adaptar el horario a la nueva droga visiva social), mucho es lo que hay que decir pues imposible es la competencia del espectáculo rey de nuestro tiempo con el pobre escenario, pero por el contrario si la televisión posibilitó en nuestro país una plataforma sin duda inmejorable durante un tiempo para el desarrollo del arte escénico en aquellas piezas de ‘teatro estudio’ inolvidables, hoy apenas resulta su oferta existente, e incluso los programas de cartelera teatral son relegados a franjas horarios imposibles para el común de los mortales. Un medio propagador connatural como es la televisión (y que tantos favores le pudiera haber reportado a cambio de prestigio y buen hacer) se ha erigido en su más directa competidora: Absurdo donde los haya. Es por eso que si bien no hay actor de altura que no reconozca su deuda con el escenario, todo actor que se quiera ambicioso acabará entregado al arte de Méliès por las contrapartidas económicas y de instantánea fama que reporta frente al modesto arte del Tafí. Serán producciones de altos vuelos, entregadas a lo comercial, las que conseguirán pasear por los diferentes aforos de España el nombre de afamados actores de moda gracias a las teleseries. Aunque no son pocos los que declaran su deuda con los escenarios pero entre medias sonrisas que delatan el viejo prestigio del actor desnudo ante su público o como forma de bajar cada tanto un actor de cine consagrado a la arena para darse su necesitado baño de multitudes en pleno directo mientras venden su ultraje de todo a cien.

CANTERA AMATEUR Y DEPENDENCIAS DE NUESTRO TIEMPO

Qué decir respecto del *raquíctico* teatro *amateur* que siempre nutrió los escenarios profesionalizados; si bien otros países europeos cuidaron con verdadero mimo, conscientes de que ahí se jugaban la continuidad y buena salud del hecho escénico, esa importante base de la pirámide como cantera de actores futuros, en España una creciente profesionalización impide, más allá de sus circuitos reducidos y concursos al uso, la divulgación de montajes de ese cariz ante la dificultad de justificación de gastos de los programadores culturales en sus respectivos ayuntamientos, la desidia del político sin foto mediática o el desinterés social por pérdida de lazos sociales a través de tradicionales agrupaciones artísticas que dinamizaban la vida cultural del barrio.

Por su parte, la creciente comercialización del sistema teatral se topa de brúces con la ilusión primeriza del joven y nuevo dramaturgo que irrumpen con sus ideas innovadoras y arriesgadas. Sin embargo, los no tan jóvenes también comienzan a tener sus problemas de poner en escena sus textos, dado el alto coste de operarios y sobre todo actores para levantar esos textos. De manera que la moda de la pareja o con mucho el trío será la solución más fácil para producciones de bajo riesgo y acomodo al sistema (de gira, costes, producción). El teatro de nuestro tiempo vive entregado a la tiranía de la duración televisual o filmica (más de hora y cuarto el espectador pegado a la butaca es provocarlo), a la tiranía de costes obligando a escribir a autores que deseen triunfar con su talento piezas para dúo, trío o todo lo más (¡largo me lo fiáis!) cuatro actores. De la temática, mejor no hablamos, por imposiciones televisivas de moda, así como sobreexplotación de fórmulas de éxito como es el actual archiplaudido monólogo ¡A una sociedad de bajo coste le sucede un teatro de bajo coste!

ARTE PERO TAMBIÉN NEGOCIO

Con el auge del capitalismo, al término el siglo XIX, se inocula también en los escenarios, a la italiana ya, idéntico canon por derechos de autor que los devengados por el libro y otros sectores de la cultura, lo que se convertirá en el comienzo de una carrera de doble rasero artístico y productivo por

obtener plusvalías a la altura del resto de los productos industriales. Lastrado hoy por las artes mayores, esa confusión entre ocio y cultura ha conseguido en muchas ocasiones conferirle un marchamo mercantil e incluso especulativo al que no escapará. Si en lo creativo no deja de quedar del lado de las artes, en lo productivo es claro que el mercado lo reivindica para sí como uno de sus componentes culturales más. Bien es cierto que las comparaciones no dejan de ser odiosas, y en este caso tanto más al quedar una sola hora de audiencia televisiva catapultado cualquier espectáculo al éxito de masas mientras que un montaje habla para las inmensas minorías (aun en el mejor de los casos de que quede favorecido por el éxito), pero también incluso este ingrediente misterioso de nuestras sociedades mediáticas y masivas no deja de convertirlo en un arte especial, frágil, pero singular al seguir convocando la sola palabra a un puñado de gente cuando ésta debe competir con la palabra televisual y cinematográfica. Es por eso que la alta profesionalización de compañías y sectores escénicos ha llevado a una situación singular de cientos de compañías en sus más diversas variedades y especialidades, compitiendo no sólo en lo artístico sino desde las estructuras totalmente arraigadas del mercado empresarial que las constituyen (el dinero del teatro no solo repercute en lo artístico sino en sectores involucrados que van más allá desde la escenografía o decoración, tramoja o utilería, vestuario, cartelería, diseño, carpintería, electricidad, etc. y otros más alejados como el turismo que convoca a festivales y ferias). Desde esa especificidad/especialidad tan alta estos sectores son conscientes de trabajar para colectivos concretos de público. Y aun a pesar de todo, de cuándo en cuándo, sabemos, compañías o dramaturgos concretos como los ya mencionados se convierten en éxitos arrolladores de público con miles de espectadores en todo el mundo. Es obvio que a ello en parte ha contribuido la cultura masiva de nuestro tiempo, capaz de deglutar y recontextualizar cuanto es susceptible de ser negocio para sí. Pero ¡cuánto buen hacer de modestas compañías con resultados estéticos de altura pasa apenas desapercibido a los focos mediáticos!

Aun empeñándose el capitalismo en dirigir el arte hacia la difusa frontera del ocio –y bien cierto que buena parte de las artes escénicas (como las restantes artes), se ha deslizado por esa pendiente–, es cierto que no todo es

así sino que existe un teatro que pretende abrir brechas, se obceca por seguir investigando nuevos caminos, se reafirma en el disenso y se construye a la contra con su palabra en plena libertad. Se me objetará que no todo el monte es orégano y que la confusión de nuestro tiempo invita también al gato por liebre y a disfrazar el uno con los ingredientes inocentes del otro. Nada que replicar al respecto, pero por eso precisamente una generación nueva de jóvenes y críticos espectadores es la más importante de las misiones con que se enfrenta la profesión.

Curioso es el hecho de que el Anuario del Ministerio de Cultura 2006³ cifre en España en el año 2005 en cerca de 3.000 el número de compañías profesionales y más de 600 las de danza, frente a los *bolos reales* que se realizan por toda la geografía en un reparto distributivo que haría sonrojar y hablaría de no profesionalidad lo que pasa como tal. Pero también ello da buena cuenta de la normalización del total de los sectores escénicos, entre otros el formativo al ofrecer profesionales de la interpretación, dirección, etc., y de una España autonómica con diversidad de movimientos escénicos, por fin no identificable (metonimia patética) al teatro de Madrid como español, y convirtiendo en punta de lanza de las vanguardias escénicas a Cataluña con asombrosas apuestas. Se han abierto caminos como redes de circulación e intercambio de espectáculos entre comunidades y compañías destacadas, aunque las más de las veces el delicado papel de los gestores/programadores sigue sin asumir el riesgo como palente que tire del sector, prefiriendo lo adocenado y facilón como garantía de éxito. En muchos casos resultan las dramaturgias vivas las que siguen pagando el precio, a veces un teatro tan delicado como el objetual o el de títeres, la danza contemporánea, o cuanto comporte riesgo interpretativo o discursivo. Quizá, a decir de Heras, la creación de una amplia Red de exhibición sea la pieza clave en todo este tinglado industrial en el que participan las artes escénicas de nuestro

pais. Algun éxito al respecto, hoy tomado como referente, como el 'Circuit Teatral Valencià', no ha sido tan siquiera capaz de instalarse, a pesar de sus excelentes resultados, masivamente en toda la Comunidad Valenciana, tanto menos a nivel estatal, con sus muy diversos ritmos según autonomías o tanto por diputaciones provinciales. Las diferentes provincias se muestran recepcionistas y las Autonomías no son menos. Circular compañías de buen hacer y para difusión mediática más allá de la prensa autonómica o provincial en una tercera autonomía resulta realmente harto casi imposible. No hay secretos, sino un buen sistema (en red) de circulación de compañías allá donde haya demanda, abaratando costes y permitiendo la profesionalización de compañías que se lanzan a asegurárselas bolos suficientes como para amortizar gastos.

EXCEPCIONALIDAD O DIVERSIDAD CULTURAL?

Qué decir, por último, de la tan trajinada excepcionalidad cultural abogada por nuestra ínclita exministra e inspirada (como siempre) en la pionera política gala de los años ochenta. Frente al impuesto liberalismo económico no parece que la tan sonada excepcionalidad cultural robada a Francia como nexo urgente de defenderse de las arremetidas anglosajonas en forma de mercado sea más que un parche para combatir la hemorragia pues sólo con apuestas de las mentes más críticas con la llamada «diversidad cultural» parece que empiece a tener sentido eso que llamamos cultura en las democracias occidentales, por aquello muy precisamente de que Heras nos recuerde que el mapamundi de las industrias culturales viene dado en forma de una enorme brecha entre el Norte y el Sur, distancia que se acortaría permitiendo el acceso de todos los países al mercado mundial. Sólo a una sociedad multicultural le corresponde una cultura interétnica y global. Hipocresía de los grandes de este mundo: para cuando interesa globalización (económica, laboral) no hay la menor objeción, pero cuando interesa un cierre de filas de dominancia cultural como lleva predicando EEUU en todo el siglo XX se crean leyes monopolio y santas pascuas: en apariencia liberalismo pero en la práctica proteccionismo, bien que se permita el pequeño detalle de conquistar todos los mercados del mundo sin ningún tipo de pudor ni rubor ni impidiendo cualquier penetración de los bárbaros extranjeros en torno a

3. Consultable en: <http://www.mcu.es/estadisticas/MCAEC/introduccionAnuarioEC2006.html>
Cifras de interés escénico que aporta el Anuario del Ministerio de Cultura sobre la actividad de 2006: -Número de espacios escénicos estables por titularidad: públicos, 1.022; privados, 339 -Recaudación de obras teatrales: 160.844 -Número de espectadores: 13.425 -Número de representaciones: 160.844.

sus seguras fronteras (mentales y culturales). Rompiendo, precisamente, esas absurdas barreras entre primer y tercer, o cuarto mundo, podría ser el principio de un buen desencalle de la situación. ¿Cuánto sabemos de las prácticas escénicas de nuestros convecinos ecuatorianos, peruanos, magrebíes y subsaharianos que habitan entre nosotros en las calles de nuestros barrios y nos aportan su buen granito de arena al PIB de este Estado de acogida de mano de obra? ¿A alguien se le ha ocurrido invitarles al ensayo de lo autóctono, a mezclarse sus formas culturales con las de la cultura de acogida?, ¿quién les ha cedido un micrófono y la candelaria para que se expresen?, ¿y el espacio para su ocupación?

EN CONCLUSIÓN

El teatro, como cualquier otro aspecto de nuestra realidad, no puede ser ajeno al componente mercantil que es en suma el de nuestra sociedad, diseñada a golpe de políticas e ideologías neoliberales finalmente triunfadoras; ahora bien, como todo en la vida, no puede ni debe permitirse el lujo de acomodarse acríticamente en sus postulados, ni aceptar cuanto le venga impuesto pues de siempre el escenario fue ese espacio contestatario y *libertario* (de los pocos) contra toda clase de poderes (desde sus orígenes en la Grecia antigua). Entregarse a los resortes de su sociedad a partir de raseros como taquillaje, público, número de funciones, ventas, etc. no deja de ser abandonar a su suerte un arte que en su despojamiento constituyó su vitalidad siempre, desvirtuar su signo y alterar su proceso vital. La magia del teatro apenas entiende sino de transformaciones y convulsiones interiores y no de productividades pecuniarias al fisco correspondiente. Por eso las mortecinas políticas públicas, entregadas a políticos nacidos con ideas agotadas, no han hecho el menor caso al potencial de una profesión prácticamente reinventada desde la nada en la transición (escenógrafos, iluminadores, técnicos, sonristas, electricistas, attrezistas) atravesada por excelentes directores y sobre todo el mayor de los potenciales los dramaturgos, en quienes se funda la base del escenario. No siempre hay cosechas favorables de estos últimos, y a buen decir en la décadas de los 90 los hubo pero no del todo cuidados por los organismos de turno que debieron velar por una continuidad siempre en jaque, que debieron estar a la altura de las altas exigencias escénicas de

este país. Sin embargo, hablar de teatro es también recuperar el repertorio clásico y líneas políticas coherentes al respecto, generar hábitos en el espectador más allá del acostumbrado *Don Juan Tenorio* zorrillesco en torno a la fiesta de todos los santos u otros puntuales y señalados montajes en sus respectivas calendas.

Guillermo Heras reivindica, en su artículo, el concepto ético y cívico de la industria escénica frente a los dominios del mercado actual. Los peligros del neoliberalismo y su ideología dominante ramplona acechan incluso a un arte tan frágil como el escénico; lo importante es centrar la labor en el mercado del que no podemos salir, dice, pero con esa función ética que siempre tuvo, cercano a la experimentación cuando sea posible, al pensamiento y a la convocatoria pública en tono reflexivo. Pero en cualquier caso ajeno a las escuelas de *business* que buscan a toda costa la rentabilidad, optimización de recursos, y el calado de la mayoría, rechazando como apestado el hecho escénico del disenso y la anomalía. Por fortuna, entre el ritual y el mercadeo, la palabra en el escenario debe seguir tratando a quien se enfrente con su mirada crítica como espectador y no consumidor.

A buen decir una sociedad que se permite convertir la representación en puro adorno, ya sea televisual, ya en parques temáticos, salas institucionales o plazas públicas tanto da, está abocada a la más absoluta banalización de sus gestos y tanto peor el agujereamiento de su pensamiento por acabar construyendo nuevos lazos presentativos de lo que antes fue todo representativo.

Un aparato escénico coherente, en estos tiempos especulativos y mercantiles que atraviesan todos los vientos occidentales, debería ser aquel que vive instalado pero no entregado al mercado, que usa y dispone de sus resortes en una *entente cordiale* pero coherente, resistiendo a sus fáciles encantos de sirena, siendo penalizado por un público riguroso sus desmanes y excesos pero aplaudido en sus coherencias como ocurriera en el pasado. Un teatro que crea en la capacidad crítica de la sociedad en la que construye su hecho, que dialogue con ella y le siga retando al espectador con su potente verbo espetando en la cara dudas y cuestiones que respira. Un teatro, en suma, de nuestro tiempo y para nuestro tiempo que no se adormezca en las

fórmulas manidas y las tentaciones que le ofrece una fácil/seductora realidad especulativa, consumista y simulacral: que abandone la adormilera narcótica en que habita. Un teatro que rete a nuestro presente. ¡Para cuándo los tomates, de nuevo, en los patios de butacas, esperando a la mano inocente que los lance con rabioso desespero!

III. SOBRE HOMENAJES, PREMIOS Y ACTIVIDADES

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO EN SU JOVEN MADUREZ

Virtudes Serrano
Asociación de Autores de Teatro

¿Qué decir de Jerónimo López Mozo, sujeto del homenaje de la XIV edición de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos? Desde luego, que tal distinción no podía ser más merecida, que Jerónimo López Mozo es uno de los autores de referencia obligada al hablar de la memoria histórica del teatro español desde la segunda mitad de siglo XX y, sobre todo, que es uno de los autores más jóvenes del panorama actual de nuestra dramaturgia. Por si la última afirmación puede hacer pensar que no sé de quien estoy hablando, habré de aclarar que conozco su fecha de nacimiento, en Gerona, en 1942. Pero en estos momentos en los que lo lógico se abandona, en los que las teorías sobre lo cuántico se enseñorean de la creación artística y de los métodos de análisis de las obras, mi tesis no puede ser más pertinente, sobre todo si tenemos en cuenta que la juventud de la que hablo no es incompatible con la realidad biológica de la edad linealmente trazada y supuestamente cumplida. La juventud de López Mozo se mezcla, se alterna y se relaciona con su madurez creativa. Era joven —pero también maduro— cuando, en 1964, escribe *Los novios o la teoría de los números combinatorios*.

toros (Yorick, 21, enero 1967), *Moncho y Mimí o Collage Occidental* (ambas publicadas en Madrid, Colección Teatro Universitario, 1968), llevando a cabo experimentos propios de aquellos jóvenes contestatarios del 68 entre los que se contaba. Era joven cuando, como los *nuevos de ahora*, escribía en colaboración espectáculos de creación colectiva a pie de escenario. Era entonces joven comprometido con las nuevas formas estéticas del teatro y con los graves conflictos de su sociedad, la del tardofranquismo, y lo es ahora cuando denuncia un mundo en crisis, manejando unas estructuras desintegradas, propias de las últimas tendencias del arte dramático, o recupera la memoria de los que se marcharon sin contar con un lugar en la historia oficial. Estuvo con la realidad y la denuncia cuando era necesario denunciar con realismo; se colocó en las primeras posiciones del teatro de revisión histórica de los epígonos del siglo XX y participa de técnicas y conflictos dominantes en el siglo XXI. Pero, llegados a este punto, creo que mi visible entusiasmo por la obra de este autor está privando a la exposición del orden necesario para que (no un especialista, todos los que lo son están al tanto de la figura y la significación de quien habla) el lector normal, o alguna que otra nueva presencia de nuestras tablas, menos avisada, se acerque a estas páginas, conozca a su protagonista y comparta conmigo y con todos los que lo conocemos bien el anterior arrebato.

Como indicaba, a partir de 1964, inicia Jerónimo López Mozo una abundante producción que abarca ensayo, narrativa y, sobre todo, teatro, escrito en solitario y en colaboración. Su dramaturgia se encuentra en constante progreso formal. No exagero al afirmar que se ha movido con soltura en todas las estéticas por las que su larga-joven vida ha transitado y que su compromiso con el aquí y ahora de cada una de las secuencias de su trayectoria ha sido inquebrantable.

Comienza dentro de la estética neovanguardista que caracterizó a los autores del *nuevo teatro* de los setenta. Sus propuestas espectaculares poseen fórmulas diversas, siempre dentro de una línea de experimentación que le llevó en sus primeros años a construir textos en los que el soporte lingüístico cedía su lugar a las indicaciones para el gesto o la actuación; sucedía así en *Negro en quince tiempos* (1967), *Blanco en quince tiempos* (1967) o *Maniquí* (1970), que, con *Guernica*, formaron el conjunto *Cuatro Happenings* (Murcia,

Universidad, Antología Teatral Española, 1986). Y, en otros casos, experimenta, durante la década de los setenta, con el teatro documento como en *Anarchía 16* (1971, *Pipirijaina-Textos*, 6, 1978) o con creaciones colectivas, la más paradigmática de las cuales fue *El Fernando* (Yorick, 55-56, diciembre 1972, pp. 19-62 y Madrid, Campus, 1978), compuesto con otros siete autores (Luis Matilla, Ángel García Pintado, José Arias, Manuel Martínez Mediero, Manuel Pérez Casaux, Luis Riala y Germán Ubillos) y estrenado por el TEU de Murcia, con dirección de César Oliva, en el Festival de Sitges, donde obtuvo el primer premio. Durante esta etapa trabajó en muchas ocasiones con Luis Matilla, así como con diversos compañeros más, y participó con él en la confección de algunas propuestas para espectáculos bajo la dirección de Juan Margallo. De estas colaboraciones son ejemplo: *La gota estéril* (1970), *Los conquistadores* (1973), *Parece cosa de brujas* (1974), *Los fabricantes de héroes se reúnen a comer* (1975), *Por venir* (1975), *Como reses* (1980).

A finales de los ochenta comienza una etapa de su producción, estéticamente conectada con formas próximas al realismo pero no exenta de elementos fantásticos, como sucede en *Yo, maldita india...*, de 1988 (con *Combate de ciegos*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000), donde aborda la revisión de la conquista de América, a partir del mito de Malinche, la india que acompañó a Hernán Cortés en sus empresas y le sirvió de intérprete, evocada en la escena por la conciencia rememorante de un moribundo Bernal Díaz del Castillo. Ella, maldita por unos y admirada por otros, inició el mestizaje y esta situación, la de mestiza, da origen a la reflexión sobre la pérdida del espacio y de la identidad, la intolerancia y la xenofobia, temas que, superpuestos al del juicio a la «conquista», empezaban a formar parte del debate social del momento con el comienzo de la inmigración. El propio autor, como veremos, afrontará más adelante tales problemas, sus causas y consecuencias, de forma directa, en la España de hoy. No abandona tampoco en estos años la tendencia a la experimentación más atrevida que siempre lo ha caracterizado; ejemplos significativos de tal actitud mantenida aunque renovada por las nuevas visiones estéticas y temáticas son *D. J.*, sobre el mito de don Juan, en 1986 (Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987); *Combate de ciegos*, una pieza intransigente, de 1997, cuya fábula

dramática comienza con una escena de carácter realista pero pronto deja entrever que existe un engaño a los ojos, un universo sumergido en la atmósfera irreal de un nuevo doctor Caligari, o *La infanta de Velázquez*, de 1999 (Santurce, Ayuntamiento, 2001), dentro de una estética a lo Kantor.

Los noventa son años en los que López Mozo se halla en plenitud creadora; junto a títulos como los señalados, en los que dominan formas de expresión diversas de carácter experimental, se encuentran otros que, sin perder esta característica, se ponen al servicio de la denuncia de un mundo actual y concreto, insolidario y cruel, causante de víctimas. De esta tendencia son *Eloídes* (Premio Hermanos Machado 1990, publicado en Sevilla, Padilla Libros, 1995, estrenado, con el título «Sin techo», en el Aula de Cultura de la CAM de Alicante en octubre de 1999, dentro del Symposium «Los sentimientos humanitarios en la literatura y el arte contemporáneos en España», con dirección de Antonio Malonda); *Ahlán* (Premios Tirso de Molina 1996 –Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1997–, y Nacional de Literatura Dramática 1998); *Ella se va* (Premio Ciudad de San Sebastián 2001, publicada en San Sebastián, Fundación Kutxa, 2002, estrenada, en octubre de 2003, con dirección de Mariano de Paco Serrano); *Hijos de Hybris* (Premio Buero Vallejo 2002, publicada en Guadalajara, Patronato Municipal de Cultura, 2003) y *Bajo los rascacielos* (Manhattan cota –20) (Salamanca, Junta de Castilla y León, 2006).

En ellas me voy a detener por su significado dentro del panorama de juventud creadora y compromiso que estamos trazando para nuestro autor. Porque, a diferencia de gran parte de su producción, donde los conflictos dramáticos generan una reflexión general sobre el poder y sus mecanismos, estas obras centran su atención, como estaba ocurriendo en gran parte de la dramaturgia más reciente, en el caso particular, en la víctima cotidiana de una sociedad considerada del bienestar pero en la que subyace el dolor, el abuso, el miedo; o, como sucede en *Hijos de Hybris*, en los verdugos.

Eloídes es una tragedia contemporánea, la de los individuos más desprotegidos de la sociedad; el título coincide con el nombre del protagonista, un ser insignificante que llega a escena para mostrar cómo el destino se puede disfrazar de violencia, de incomprendión y hasta de falta de habilidad para transitar

por un universo ajeno y hostil. Su autor milita en las mismas filas de aquellos que en la dramaturgia actual, dentro y fuera de España, se han propuesto dirigir la mirada de sus coetáneos hacia las regiones de sombras que nos rodean. El tiempo de la historia es aquí y ahora; un aquí concreto y urbano, porque la ciudad es caldo de cultivo en el que se genera envilecimiento en el menos poderoso y frialdad en los que contemplan el dolor ajeno. El ahora es el del momento de la escritura, cuando el dramaturgo se detuvo a mirar a su alrededor para componer su crónica. Pero Eloídes, como tantos otros protagonistas de López Mozo, no es un personaje puro, padece graves injusticias y también comete imperdonables errores. Por ello, él mismo se aterra de lo que es capaz de realizar y pide desesperadamente salir de un espacio en el que no ha sabido encontrar su sitio, aunque para ello tenga que perder una libertad que ha dado como consecuencia su «miedo a la calle». Eloídes posee la ambivalente personalidad de los desheredados de la fortuna que pueblan las calles de las ciudades y que a la vez mueven a compasión y repelen, porque en ellos se intuye la desdicha y el encanallamiento al que irremisiblemente los ha condenado un mundo que se desarrolla a sus espaldas.

En su trayectoria, Eloídes no ha sabido resistirse al *relevo de poder*, como tampoco puede resistirse Larbi, el protagonista de *Ahlán*. Ambos pasan de víctimas a verdugos y es en tal tránsito en el que atropellan a quienes no son culpables. *Ahlán* guarda estrecha relación con *Eloídes*, y no solo por su estructura fragmentada en cuadros y por la inexorable caída de sus respectivos personajes hacia la degradación, sino por la honda reflexión que ambas piezas proponen sobre el mundo hipócrita en el que vivimos, donde se destruye, envilece y aniquila a los más débiles para mantener el territorio de los poderosos. Estas dos criaturas de López Mozo son descendientes de Woyzeck en su itinerancia hacia la destrucción y guardan relación con otros sores surgidos al tiempo que ellos, productos extranjeros de un mismo modelo social, como algún personaje de Mamet o Koltés. Pero en *Ahlán* se perciben también los rasgos de una ascendencia clásica española que un autor como el que nos ocupa, tan inmerso en la cultura y en la realidad propias, no podía desaprovechar; la pieza posee una estructura narrativa emparenta-

ble con la del *Lazarillo* y su protagonista soporta un proceso educativo que, como al pícaro, lo llevará al envilecimiento.

A pesar del cañamazo clásico, la propuesta espectacular ideada por López Mozo es actual y arriesgada. Una superficie blanca al fondo del escenario servirá de elemento distanciador, o enfocará la mirada del público haciéndolo participar en el incoherente torbellino que puebla la mente del recién llegado. La fragmentación con la que está construido el drama permite mostrar un retrato caleidoscópico de dos sociedades y de dos formas de vida; *aquella*, de la que viene el protagonista; y *ésta*, a la que llega. Como sucediera con Eloídes, el autor evita el esquematismo de una tajante dicotomía *buenos-malos*; las víctimas de esta tragedia contemporánea están contaminadas ya desde su lugar de procedencia, porque su autor nos ha permitido observar también los males de *la otra orilla*.

Después de la desastrosa peripecia, un Epílogo con múltiples finales sitúa al lector-spectador ante una realidad que es la suya, aunque la esté contemplando en el teatro. La tragedia del personaje dramático se consuma cuando comprende, a través de la voz de su Imagen desdoblada, que, vaya donde vaya, su tierra irá con él porque «al avanzar, empujábamos la frontera».

Jerónimo López Mozo ha dejado al descubierto con esta pieza una verdad tan descarnada, tan auténtica, que es difícil, cuando menos, no mirarla y, al hacerlo, no es posible permanecer impasible. De ahí, la pregunta que siempre me surge cuando analizo un texto como este: ¿por qué nunca se ha montado? Y no hablo de lecturas dramatizadas ni de grupos o directores con buena voluntad y escasa infraestructura, no, pienso en un teatro que realmente pueda comprometerse con la grandeza escénica de esta crónica de la miseria.

Con un formato más modesto pero con idéntica destreza constructiva y compromiso aborda el autor al tema de los malos tratos en *Ella se va*. Ahora es una mujer la víctima directa de un marido que la maltrata pero indirectamente, aunque no de forma menos aniquiladora, lo es de las instituciones supuestamente encargadas de defenderla. En cuatro escenas se desarrolla el tema de la violencia doméstica, de tan lamentable actualidad. Sin embargo, en este caso, el maltrato es invisible porque es psicológico y no deja marcas

externas; por tanto, al denunciarlo, la mujer se encuentra indefensa ante un sistema que pide pruebas concretas, heridas reales, quizás cadáveres, para actuar contra el agresor. Como es habitual en el autor, realismo y experimentación se acoplan perfectamente en la obra, en la que propone un acertado juego *ser-parecer*, que enlaza con la tradición siglodorista, del que sólo el receptor y Ella están libres; la mujer, porque sabe lo que realmente le sucede; el lector-spectador, porque, merced a la técnica participativa empleada por el dramaturgo, se verá convertido en ser omnisciente, capaz de calibrar el conjunto de las actuaciones individuales.

La pieza cumple con la función ejemplificadora del arte contemporáneo mostrando realidades, no ofreciendo resultados. El conflicto de estos seres escénicos es un conflicto real y, por tanto, sin resolver; el teatro, como ficción literaria que es, lo enmienda «en un sueño» mediante una paradójica inversión de lo que es verdad. Con acierto se aleja López Mozo de los tonos propagandísticos que podría imponer la inmediatez del problema pero lo hace sin que decrezca la denuncia de la violencia; ha creado unos seres de carne y hueso (Él, Ella) con quienes cualquiera, en semejante situación, podría identificarse. También los tiempos en los que sucede la historia dramática implican directamente al público; pasado y presente de la misma pertenecen a los seres de ficción, el futuro *real* se sitúa en manos del receptor.

Tomando como referente para el título al mítico personaje de Hybris, la madre del dios Pan, propone el dramaturgo en *Hijos de Hybris* un análisis de la formación y actuaciones de los jóvenes terroristas de ETA, reclutados entre los adolescentes violentos de la *kale borroka*. En el prólogo que el autor coloca el frente de la edición citada de su obra («Mi contribución a la presencia del terrorismo en el teatro español contemporáneo», pág. 11) explica cómo confirmó, tras una exhaustiva investigación, que aquellos jóvenes no tenían criterio propio y que repetían mecánicamente consignas y procederes aprendidos de sus instructores o de sus familias, con la certeza de que «el oficio de pistolero era el camino más corto para llegar a ser héroe». «Me propuse [indical] meterme en la piel de uno de esos muchachos y sacar a la superficie sus sentimientos más íntimos [...]», si alguna vez, como leí en

algún sitio, se plantean que matar a un hombre no es defender una doctrina sino matar a un hombre».

La obra está dividida en tres partes («Bautismo de fuego», «Todos vosotros sois él» y «Años después»); la primera y la última corresponden a la voz del terrorista en dos momentos significativos: el primero, el de su primera actuación; el segundo, pasado el tiempo, el de su salida de la cárcel en libertad condicional, después de cumplir parte de la condena, cuando busca expiación para su culpa. La secuencia central, compuesta por varias voces, se refiere a un hecho real, la donación de los órganos que la familia del fiscal Luis Portero hizo tras el atentado que este sufrió y fue la causa de su muerte. López Mozo comenta en el prólogo al que hemos aludido (pág. 12): «De alguna forma, aquella vida extinguida había alumbrado las de otros seres humanos. Cada uno de ellos era portador de una parte del cuerpo del fiscal, de modo que la víctima seguía entre nosotros». Así lo cree el joven militante, por eso considera su obligación eliminar todo vestigio del objetivo. Como hemos indicado para otros personajes, tampoco este posee en estado puro su calidad de verdugo; el dramaturgo lo dota de esa obediencia ciega que le proporciona a la vez cierto perfil de víctima abocada también a la destrucción.

Bajo los rascacielos parte del atentado que conmocionó al mundo al desplomarse las torres gemelas el 11 de septiembre de 2001. Su localización es el subsuelo de Manhattan y sus personajes, hombres y mujeres de esa ciudad conmocionada que han buscado protección contra otros posibles atentados en un refugio subterráneo, donde han quedado atrapados, o así lo creen ellos. El miedo y el encierro permiten a los personajes desplegar sus intimidades brindando así un panorama de actitudes humanas que si bien están individualizadas por sus nombres, obedecen también a formas de enfrentarse a la vida, al mundo, a la sociedad, a la violencia. Pasado y presente son revisados en el transcurso de las diez escenas en las que los seis personajes han de soportar una obligada convivencia. La visión del futuro de cada uno de ellos, su cercanía o alejamiento de las actitudes violentas e imperialistas; el sentido práctico de unos para sacar provecho del mal de muchos, la falta de fuerzas ante la adversidad o la ciudadana «inocente»,

todos están allí congregados en un debate sobre el mundo de hoy, llevado a cabo con lucidez y mesura.

El siglo XXI se abre con un interés creciente por recuperar parcelas del pasado español más reciente olvidadas o silenciadas por imperativo político. La recuperación de la memoria histórica se convierte en una constante de muchas de las obras literarias y ensayísticas desde finales del siglo XX y se convierte en motivo repetido de encuentros y debates. No podía ser ajeno el autor a tal propósito y desde esta perspectiva compone una serie de obras en las que se muestran sus dotes de escritor dramático e investigador; entre ellas: *El arquitecto y el relojero*, *El olvido está lleno de memoria*, *Las raíces cortadas* (Victoria Kent y Clara Campoamor: cinco encuentros apócrifos).

El arquitecto y el relojero fue premio Carlos Arniches 2000 y se publicó en 2001, en Madrid, en la colección de textos teatrales «Damos la palabra», de la Asociación de Autores de Teatro, y en la de textos de la VIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante. El montaje que Luis Maluenda estrenó en el Teatro Galileo de Madrid, el 2 de febrero de 2007, con la compañía Off Madrid, formó parte del homenaje dedicado al autor en la XIV edición de la Muestra. La pieza, que en apariencia se construye como un discurso sobre tendencias artístico-arquitectónicas, resulta ser una profunda reconstrucción de los tormentos y horrores sucedidos en el edificio donde el arquitecto con su olvido y el relojero con su memoria histórica reviven, a partir del espacio y los objetos, una época de represión, muerte, tormento. «Memoria del horror» titula su atinada crítica del estreno Javier Villán (*El Mundo*, 8 de febrero de 2007, pág. 63) y afirma que «Los edificios son seres vivos que guardan en sus entrañas el alma de quienes los habitaron: odios y amores, caricias y torturas». La metáfora del deseo de borrar la memoria histórica se encuentra en la intención del arquitecto de arrasar con la pala todo vestigio de la Dirección General de Seguridad, dejando sólo la fachada del edificio donde suenan las doce campanadas cada nuevo año. El relojero, por su parte, está dispuesto a todo para que el libro quede abierto y la memoria de lo que allí sucedió no llegue a perderse. Si los personajes de esta pieza son ficcionales, aunque los sucesos recordados fueron lamenta-

blemente ciertos, en las otras dos la ficción reside en las historias dramáticas pero quienes las protagonizan tuvieron existencia real.

El olvido está lleno de memoria, (ADE Teatro, nº 98, págs. 160-178) se estrenó en 2003, por Teatro Acción Futura, con dirección de Antonio Malonda. La obra rinde homenaje a los recuerdos de Edmundo Barbero y Julia Arroyo; él, eminente actor nacido en 1899 que, tras trabajar en el bando republicano, fue condenado a muerte al acabar la contienda y hubo de emigrar; su regreso fue en 1980; ella fue crítica de teatro en el diario *Ya*, periodista, dramaturga y mujer de la práctica teatral. Su autor afirma que «Los personajes no son trasunto de los seres reales que les prestan sus nombres, pues tanto tienen de ellos como de otros españoles que vivieron parecidas historias»; no obstante, a través de la estructura metateatral de los recuerdos del anciano actor, se reconstruye, con indisciplina temporal, un largo periodo de la escena española y del sufrimiento de quienes desde el teatro y el exilio vivieron la guerra, la posguerra y el destierro.

En la Introducción que precede a *Las raíces cortadas* (Victoria Kent y Clara Campoamor: cinco encuentros apócrifos) (Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2005) el autor ofrece el origen de esta historia dramática donde enfrenta a dos mujeres que tuvieron mucho que ver en el proceso político de la historia de España del primer tercio del siglo XX: «Es el fruto de la invitación a escribir una obra protagonizada por mujeres y sujeta a algunas condiciones». El resultado es un análisis lúcido y sin concesiones de las actitudes de estas dos diputadas de izquierdas que se opusieron en el Parlamento español, recién proclamada la Segunda República. La obra, como no podía ser de otra forma tratándose de nuestro autor, presenta una estructura en perfecto desorden espacio temporal, a partir de la que transmite con absoluta claridad el debate y del juicio histórico estructurado en cinco «Encuentros» entre dos mujeres que lucharon por lo que creyeron justo. La acotación final propone la representación escénica de todos los combatientes por la libertad. Acompañan a las dos protagonistas, fundidas ya por su historia, como sombras que pueblan el paisaje: «Figuras humanas, que parecen desprendidas de un álbum de fotos [...]. Nunca llegan a estar todas reunidas. [...]. Junto a personajes inconfundibles –Margarita Nelken,

Dolores Ibárruri, Federica Motseney, Manuel Azaña, Castelao, Largo Caballero, o Fernando de los Ríos– desfilan otros que nunca salieron del anonimato, como aquel miliciano captado por la cámara de Robert Capa en el momento de ser abatido al saltar, fúsil en alto, de la trinchera».

Se dice que uno de los rasgos de estos últimos tiempos –llamados de la «posmodernidad»– es la desintegración de los todos complejos en pequeñas partes y que esto, en el espacio de lo teatral, se proyecta en la profusión de piezas breves, fogonazos de una realidad o una ficción conmocionadas por el desequilibrio y la fragmentación de nuestro vivir. También en este aspecto ha sido actual desde sus inicios, en los años sesenta, Jerónimo López Mozo. Muchos de los títulos más arriba apuntados y otros que no lo han sido –es difícil describir el total de la obra de un autor que cuenta con un corpus tan extenso como el de este al que nos referimos– obedecen a tal formato; títulos como *La otra muerte de Flor de Otoño* (Art Teatral, 6, 1994) o *La diva* (Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1997) se encuentran en la etapa intermedia de su producción dramática. A pesar del interés que todos y cada uno de los textos poseen y por seguir mi argumentación voy a realizar, siquiera sea brevemente, tres catas en piezas breves donde el hábil manejo de cualquier estructura y el compromiso político y social del autor con el nuevo milenio se hacen patentes.

Puerta metálica con violín (Un escenario para Antoni Tàpies) (Premio de Teatro Doña Mencía de Salcedo 2000, Madrid, La Avispa, 2001, reproducido en *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra, 2004, págs. 157-166) supone un claro ejemplo de compromiso político. Poco después de que al dictador Pinochet le fuesen paliadas las penas a las que se había hecho acreedor por sus crímenes, en virtud de su edad y su aparente mala salud, López Mozo apunta con esta historia hacia quienes cierran puertas para ocultar el horror de los abusos y los crímenes de los totalitarismos y pintan cruces de muerte para marcar el lugar de las víctimas. El autor, hijo de una generación adiestrada en la lucha contra la dictadura, y experimental desde sus comienzos, dirige su voz contra el poder criminal, a través de un escenario cuya estética del collage y la abstracción vanguardista lo emparenta con el personal artista Tàpies.

Extraños en el tren/Todos muertos, compuesto para formar parte del conjunto de textos *Once voces contra la barbarie del 11M* (Madrid, Fundación Autor, 2006, págs. 79-91), se estrenó el 11 de marzo de 2005 (aniversario del atentado) en el Teatro María Guerrero, dirigido por Adolfo Simón. Contiene esta piececita una toma de postura ante la paranoica conciencia colectiva, afectada por el miedo. La situación se desarrolla en un tren de cercanías con destino a Madrid, poco después del atentado. El título, con referencia a dos conocidas novelas, establece el puente entre los géneros y permite el juego de los conceptos. Precisiones didascálicas del autor sobre el título, los personajes, el espacio escénico y la acción ilustran sobre su voluntad experimentadora. El desequilibrio, producto del profundo trauma sufrido por la sociedad, domina las acciones. La fragmentación –el texto se compone de retazos de discurso en el que «sería difícil establecer a quién corresponde cada frase. Incluso es posible que lo que el espectador escuche en determinados momentos no sea un parlamento dicho de viva voz, sino el pensamiento de un personaje o una didascalia que se ha escapado del papel»– se constituye como un caos que se ordena equivocadamente y que tiene como consecuencia la muerte de un inocente.

En tercer lugar, *Nuestros niños, nuestro futuro* (en *Grita: tengo sida*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2006, págs. 172-175) se representó en diciembre de 2005 en Madrid, en la calle, y, un año después, en un pasillo de la Facultad de Biológicas; la dirección corrió a cargo de Adolfo Simón. El autor compuso dos versiones de un mismo conflicto, el del destino de los niños y jóvenes del continente negro, dejados de la mano de Dios, afectados por el sida, sin esperanza de supervivencia. En la primera, «Para el escenario», dos personajes dialogan: Tonny, el niño africano y Diana, la voluntaria occidental que intenta ayudarle. Pero Tonny, tras la muerte de su madre a causa del sida y consciente de que porta la enfermedad, reprochará a Diana que le haya enseñado a leer, porque, si hubiese mantenido su ignorancia, nunca hubiese conocido su destino, escrito en los periódicos.

En la segunda versión, «Para calle», el niño es un adolescente que ha viajado al primer mundo en busca de Diana. Quiere devolverte el libro que

ella le prestó y que tantos problemas le está causando. Ahora, mediante su monólogo, hace partícipe al receptor de su peripécia y su temor. Dos edades de Tonny, dos registros expresivos, un escritor comprometido que, a través de su personaje afirma sin hipocresía que dar cultura sin medios es otra forma de hipocresía social. Después de la lectura de estas dos piezas, en correo particular, el escritor me comunicó que, de las dos escritas, la que se representó y publicó fue la monologada; desde aquí le agradezco que me haya permitido conocer también la otra, porque la visión de ambas presta un dato más de su pericia a la hora de construir una historia.

A pesar de la brevedad que imponen unas pocas páginas, hemos querido dejar constancia de la presencia y los valores de un autor indispensable en la dramaturgia española de antes y de ahora; de un autor que no se ha mantenido sólo en el ámbito de la creación, sino que se ha dedicado también a analizar el hecho teatral y la historia del teatro en cursos, simposios nacionales e internacionales; en libros y artículos que ilustran, desde dentro, la vida del teatro español de nuestro tiempo; de un autor que desde sus comienzos y hasta el presente ha permanecido joven en sus planteamientos y maduro en sus reflexiones y ha dado a la luz uno de los conjuntos de literatura dramática más apreciables entre los siglos XX y XXI. Todo ello, aunque la escena no le haya hecho justicia permitiendo que los ciudadanos contemplen regularmente su obra, sí lo han advertido los jurados de los premios más prestigiosos de dentro y fuera de nuestras fronteras; basten como ejemplos, junto a los citados, algunas de las distinciones más recientes, como la Medalla de Oro, concedida por la Asociación de Directores de Escena en 2005; o, en 2006, el Nombramiento de Kentucky Coronel por el Estado de Kentucky y el Homenaje de la Muestra de Autores Contemporáneos en la que se inscribe este artículo, humilde contribución al mismo.

DE UN IDIOMA A OTRO, DEL TEXTO A LA ESCENA: LA MUESTRA DE ALICANTE COMO TALLER PARA LA TRADUCCIÓN TEATRAL*

Matteo De Beni

Universidad de Verona

El propósito de este trabajo es poner de relieve el papel que la Muestra de Alicante juega para el fomento y la difusión de las traducciones dramáticas; en efecto, en este evento cultural el paso de las piezas de un idioma a otro ha llegado a ser un hito, gracias a los encuentros que la misma Muestra dedica al tema y a su participación en algunos proyectos de los que trataremos a continuación. Al mismo tiempo, se plantearán cuestiones que afectan la traducción de obras dramáticas, sin pretender abarcar de manera exhaustiva un tema tan complejo en estas pocas páginas.

* En un primer momento este artículo se realizó como trabajo para el seminario sobre artes escénicas (a.a. 2006-2007) del Doctorado en Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid, organizado por el Dr. Eduardo Pérez-Rasilla Bayo, al cual agradezco haberme permitido participar en dicha actividad. Para la redacción del presente texto asistí a la edición de la Muestra del 2006, experiencia que despertó mi interés por el tema de la traducción teatral.

Puesto que la Muestra de Alicante se ocupa exclusivamente de teatro español¹, se podría pensar que su acontecimiento no da oportunidades para debatir sobre traducción. Sin embargo, la Muestra, que sí tiene un ámbito y un compromiso bien preciso con el teatro español de nuestra época, desde su comienzo en 1993 ha ido proporcionando ocasiones y medios de intercambio cultural; éstos se concretan, entre otras cosas, en presentaciones de novedades editoriales, seminarios y talleres dedicados en cada edición a temas específicos; a este respecto, es extremadamente significativo que, a lo largo de los años, en la Muestra se hayan ido entablando siempre más sesiones sobre teoría y práctica de la dramaturgia traducida: de hecho, en las últimas ediciones se ha dedicado siempre un encuentro en su totalidad a la traducción teatral².

A pesar de que en las postrimerías del siglo recién pasado asistimos al florecimiento de la traductología y de que, por consiguiente, se han ido dictando más cursos y celebrado varios congresos y seminarios en este ámbito, la transcodificación de las obras teatrales es una faceta en el que queda mucho por hacer; Fernando Gómez Grande, subdirector de la Muestra y traductor reconocido (de Enzo Cormann, entre otros), resumió el problema en ocasión del primer encuentro sobre la traducción organizado en Alicante en 1994:

Nos encontramos en un momento en que la traductología no es sólo una necesidad sino que ha pasado a ser una moda: se realizan multitud de Congresos, las Universidades proponen estudios en Escuelas de traductores e intérpretes etc, pero es curioso que entre los traductores literarios, los dedicados a la traducción

teatral sean pocos y que en estos Congresos o Escuelas se carece del sentido de lo que sería la finalidad de un texto traducido: es decir su práctica escénica³.

La importancia de la traducción de textos teatrales del panorama actual ha sido subrayada, entre otros, por Guillermo Heras, director de la Muestra, el cual, a lo hora de resumir los principios que guían este evento y que se han ido estableciendo y consolidando a lo largo de sus ediciones, los esquematizó en diecisés «líneas de actuación»⁴; entre las varias observaciones, Heras hace hincapié en la inclinación del evento alicantino hacia la abertura al conocimiento recíproco de otras culturas escénicas: de ahí que entre sus tareas haya la de «propiciar encuentros, talleres, seminarios, publicaciones, presentaciones profesionales, etc.» y también la de difundir el teatro español contemporáneo no sólo en el territorio nacional, sino «también en el extranjero por medio de actividades a desarrollar con Centros de Producción, Festivales y Eventos, o en cualquier otra propuesta relacionada con la dramaturgia contemporánea»⁵. De lo dicho deducimos que la Muestra de Alicante, además de la voluntad de promover la labor teatral actual dentro de España, tiene también una vocación europea e internacional, en la que encajan perfectamente (y es lo que más nos interesa ahora) las iniciativas en favor de la traducción de textos teatrales, una actividad cuyo valor está puesto de manifiesto por el propio Heras en la penúltima de sus «líneas de actuación», al decir que uno de los cometidos que la Muestra encomienda a sí misma es el de

colaborar en diferentes planes relacionados con la traducción de textos dramáticos a otros idiomas. En ese sentido toma una especial relevancia nuestra participación en la RED EUROPEA creada por L'Atelier de la Traduction [sic] de Orléans, apoyado por CULTURA 2000 y en la que participan hasta ocho países europeos⁶.

1. Cabe recordar que algunas de las obras en programa son de autores valencianos y, a veces, están escritas y se ponen en escena en la forma dialectal del catalán hablada en la Comunitat, que algunos consideran una verdadera lengua, parecida pero distinta del catalán.

2. A continuación se citan dichos encuentros hasta la XIV Muestra (2006), indicando entre paréntesis la edición de la misma y el año: «La traducción de textos teatrales» (II, 1994), «La Traducción de la Dramaturgia contemporánea. Su circulación en Europa y los derechos de autor» (VI, 1998), «El autor en sus traducciones» (VIII, 2000, con algunos traductores de José Sanchis Sinisterra), «Francia-España: El fomento de la traducción» (IX, 2001), «Encuentro de traductores europeos» (X, 2002), «Encuentro internacional de traductores» (XI-XIII, 2003-2005), «Encuentros sobre la traducción» (con la participación del dramaturgo Sergi Belbel) (XIV, 2006).

3. GÓMEZ GRANDE, Fernando (a cura de), «La traducción de textos teatrales», en *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, nº1, 1996, p. 99.

4. HERAS, Guillermo, «Líneas básicas de actuación de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos», en <http://www.muestrateatro.es>.

5. Ibídem.

6. Ibídem.

En efecto, en los últimos años, los encuentros que la Muestra dedica a la traducción se llevan a cabo en colaboración con el Atelier Européen de la Traduction⁷, un taller que se realiza con el apoyo de la Scène Nationale d'Orléans y dentro de su propio teatro. Existe un convenio de asesoramiento y colaboración entre la Muestra de Alicante y el Atelier de la Traduction con el que la parte española –la propia Muestra– se compromete a proporcionar a sus asociados franceses unos textos de autores contemporáneos para que sean traducidos. El Atelier se ocupa de traducción dramática dentro de un proyecto financiado por la Comisión Europea; para resumir en pocas líneas su tarea, podemos decir que selecciona unos textos que luego traduce y normalmente publica como mínimo en tres lenguas distintas, con el objetivo final de su puesta en escena. La especificidad del Atelier es la asociación del autor, el traductor, el director y los actores en cada proyecto de transcodificación lingüística y dramática. Además de varios países de la Unión Europea (Francia, Italia, España, Portugal, Rumanía, Eslovaquia, Grecia y Bulgaria), hasta ahora se han ido estableciendo acuerdos de cooperación con Brasil, Egipto y Rusia. Para realizar las finalidades prefijadas, el Atelier estipula convenios con varias organizaciones nacionales: para España es el caso de la Muestra de Alicante, como ya hemos dicho, y también del Teatro del Astillero.

Otro eje de la relación íntima entre la Muestra de Alicante y la traducción es la joven institución del Foro Teatral Ibérico, un proyecto que ha podido disfrutar desde su nacimiento de la colaboración de la misma Muestra: no por azar el Foro fue presentado públicamente en Alicante en la pasada edición por sus máximos gestores: Miguel Murillo, Pedro Álvarez-Ossorio y Guillermo Heras. Éste último le dedicó también un artículo en los *Cuadernos de Dramaturgia* del 2006⁸; de todas formas, nos resulta útil ahora dar cuenta brevemente de lo que es en concreto el Foro. Se trata de una organización constituida por dos asociaciones gemelas, una española y la otra portuguesa;

su creación remonta al 2005, a partir de contactos y proyectos anteriores, y al año siguiente nació oficial y legalmente en Lisboa. Ahora el Foro debe consolidarse con el objetivo de instituir una red de intercambio y colaboración entre España y Portugal, con talleres y producciones compartidas; luego, esta organización tendría que constituir un puente con Iberoamérica, de manera que entre los países interesados haya un provechoso intercambio de textos para representar. De ahí la necesidad de traducciones que tiene este Foro para poder actuar; en primer lugar, claro está, hacen falta traducciones (del español al portugués y viceversa, porque estas dos lenguas («sin olvidar» recomienda Guillermo Heras– «las lenguas indígenas») son los dos «vehículos privilegiados de comunicación e intercambio»⁹ en el marco cultural y geográfico en el que el Foro Teatral Ibérico quiere obrar. Sin embargo, serían también de esperar traducciones de y a otras lenguas europeas para que el Foro se integre en el marco teatral de los países mediterráneos. En resumidas cuentas, de esa manera se podrá crear un equilibrio con respecto a la renombrada dramaturgia del Norte de Europa.

En lo que concierne al traslado de las piezas desde la orilla americana a la europea y viceversa (que es una operación que el Foro Teatral Ibérico se propone impulsar), es interesante notar como las obras escritas en Latinoamérica necesitan a veces de una adaptación lingüística de sus términos más jergales, familiares y juveniles para que un público español o portugués las pueda entender en su totalidad y con la inmediatez necesaria al hecho dramático; lo mismo se da en el caso contrario, o sea, el de obras europeas llevadas a la escena americana. Claro que ahora ya no hablamos de una verdadera traducción de textos, sino de una sustitución de algunos o varios de sus componentes lingüísticos; sin embargo, siempre se trata de una labor que forma parte del quehacer teatral necesario para llevar a la escena un espectáculo en un entorno sociocultural distinto del originario¹⁰.

9. Ibidem, p. 68.

10. «En algún país latinoamericano se adaptará un texto teatral escrito por un autor español (y viceversa) para que los espectadores entiendan», e incluso por que [sic] un lenguaje «tan local no pasaría o haría reír». GARRA, Isabel, «Teatro español contemporáneo en Orléans», en *Cuadernos...*, nº 4, 1999, p. 114-115.

7. Véase <http://www.atelier-traduction.com> o también DENY, Aurélie, «Traducción, edición y distribución», en *Cuadernos...*, nº 11, 2006, pp. 89-107.

8. HERAS, Guillermo, «Un proyecto de futuro: El Foro Teatral Ibérico», en *Cuadernos...*, nº 11, 2006, pp. 65-70.

Guillermo Heras subraya de manera clara la falta de traducciones hispano-portuguesas a la hora de resumir los objetivos del Foro, que él nos presenta en nueve puntos: uno de éstos, en efecto, trata justamente de la traducción, al afirmar que se tiene que impulsar «la traducción de textos de autores portugueses y españoles, así como la posibilidad de su posterior edición y distribución»¹¹. Además, ya a lo largo del 2006, gracias también a subvenciones públicas españolas y portuguesas, el Foro Teatral Ibérico pudo poner en marcha unos proyectos, entre los cuales aparece el impulso a las lecturas dramatizadas, traducciones y publicaciones de una serie de textos actuales. En la pasada Muestra pudimos asistir a una interesante y prometedora experiencia dramática enmarcada en el trabajo del FTI: la coproducción hispano-portuguesa (también con una contribución francesa), titulada *Fuera, fora, dehors, في الخارج*; se trata de una obra que versa sobre el tema de la inmigración, escrita a ocho manos por el español Pedro Álvarez-Ossorio, la portuguesa Isabel Medina, el marroquí Rachid Mountasar y el francés Jean-Luc Paliès.

Otras ocasiones de reflexión sobre ese tema son los seminarios dedicados a cuestiones editoriales, que la Muestra ha realizado más veces, y la tradicional presentación de las nuevas y más destacadas publicaciones del ámbito teatral. En estos encuentros siempre emergen sugerencias y opiniones útiles a nuestro asunto, porque, a pesar de que generalmente no se aborda en ellas específicamente el tema de la traducción dramática, las dificultades que ésta última tiene en lo que afecta su difusión comercial remiten en buena medida a los problemas que todas las obras teatrales tienen en el ámbito editorial: «los datos procedentes del ISBN de 1993», año de nacimiento de la Muestra,

indican que durante dicho año en España se editaron tan sólo 342 textos teatrales, lo que representa un 0,69% del total, muy por debajo de otros géneros minoritarios como la poesía. De esa cifra, sólo unos 50 corresponden a obras inéditas y de autores españoles contemporáneos, siendo el resto mayoritariamente reediciones de textos clásicos utilizados en el ámbito educativo. La escasez de títulos nuevos se agrava si tenemos en cuenta que muchos de ellos aparecen en

ediciones de instituciones públicas poco o nada preocupadas por la distribución o en pequeñas editoriales sin posibilidades apenas de competir en el mercado editorial¹².

Además, hay que añadir que muchas de las piezas publicadas por organismos públicos son libros de escaso interés, sea para el mercado que para los profesionales del teatro. Otra gran cuestión de la traducción que afecta al mundo editorial, a la cual ahora sólo podemos aludir, es la de los derechos de autor, que también le corresponden al traductor por su trabajo¹³. Un trabajo del que vamos a esbozar en seguida algunas características destacadas.

El rasgo definitorio de la traducción de obras teatrales es la diferenciación que a menudo se establece entre el texto dramático escrito, que podríamos llamar «texto literario», y el que va a constituir el guión, el «texto para la escena»; es la misma distinción que hay entre el teatro leído, pensado para una fruición individual y habitualmente silenciosa, y el teatro representado, pensado para ser oído. Podríamos recordar casos de autores que, a lo hora de montar sus propios textos, los retocan para adaptarlos a los actores que van a trabajar en la puesta en escena, al espacio del teatro en que se va a montar, etc. Por consiguiente, si se traduce una pieza como texto para leer, para que sea «libro», se tiene que ser conscientes de que el trabajo podría ser rechazado o modificado al poner la obra en escena¹⁴. Al hablar de traducción, en efecto, se debe tener en cuenta la gran peculiaridad de la

12. RODRÍGUEZ CARRALÁ, Juan Antonio, «La edición y la distribución de textos teatrales», en *Cuadernos...*, nº 1, 1996, p. 121. A este propósito, Fernando Gómez Grande afirmó: «En términos generales no se lee teatro; incluso los propios autores jóvenes [...] ni siquiera conocen otras dramaturgias. Evidentemente también se carece de fondos editoriales amplios. Ha habido y hay esfuerzos en este sentido, que todos conocemos y alabamos, pero [...] a veces se tiene la impresión de recomendar constantemente esfuerzos que no llegan a cuajar. Un continuo reinicio». GÓMEZ GRANDE, Fernando (a cura de), «La traducción...», cit., pp. 117-118.

13. Sobre el asunto de los derechos de autor, entre las publicaciones de la Muestra señalamos: «Seminario, Ubu, Escenas Europeas, «La traducción de la dramaturgia contemporánea. Su circulación en Europa y los derechos de autor», transcripción y resumen de las actas de Anne Basile y Ángel Rivera, traducción al castellano de Jaime Lorenzo, en *Cuadernos...*, nº 4, 1999, pp. 107-112 y DANY, Aurélie, «Traducción...», cit.

14. Sobre destacar que la adaptación del texto a la escena es una especificidad del arte dramático. Recordemos que durante el Siglo de Oro la *praxis* era que la compañía teatral, una vez

11. HERAS, Guillermo, «Un proyecto...», cit., p. 68.

producción dramática: la palabra escrita, si es el caso que el texto llegue a ser representado, se volverá en «palabra viva» y deberá tener un ritmo particular, reflejar el idiolecto de cierto personaje o la jerga de un grupo social. A este respecto, me parece significativo que, durante el encuentro sobre traducción de la pasada Muestra, el joven y renombrado dramaturgo catalán Sergi Belbel, afirmara que es difícil que un traductor de teatro lleve a cabo una buena labor si de una manera u otra no está conectado con el mundo de la escena; eso porque, agregó el dramaturgo, hay que tener cierta atención y familiaridad con la «palabra dicha», con la oralidad; de las afirmaciones de Belbel se desprende la extremada importancia que en cada paso del escrito a la actuación adquiere el ritmo, sobre el cual en el teatro influye mucho la respiración del actor.

Un hábil traductor, por lo tanto, no debe limitarse al principio de la fidelidad a la obra escrita en el idioma original, sino intentar compaginar dicha fidelidad con otro concepto fundamental, el de la teatralidad, que llega a ser imprescindible si la traducción aspira a ser puesta en escena; de no ser así, no existiría la inmediatez necesaria para que el espectador entienda los parlamentos mientras éstos se pronuncian, eso es, no habría una fruición fluida del espectáculo. Se sabe que la «traducción pura», es decir, la que sería exactamente reversible al idioma original¹⁵, es un hecho casi sólo teórico, porque no existen verdaderos isomorfismos entre una lengua y otra. Entonces, hay que aceptar cambios a menudo «necesarios», es decir, los que afectan aquellos elementos que difícilmente podrían ser entendidos por el público del lugar de la representación, por ejemplo las estructuras lingüísticas o los proverbios que no existen en el idioma al que se quiere traducir; a veces el traductor tendrá incluso que trasladar rasgos no verbales, como podrían ser colores o gestos simbólicos indicados por las acotaciones o por los personajes, pero de significado diferente en culturas distintas. En efecto, varios elementos dramatúrgicos son extralingüísticos; recordemos que, según teorizó

Tadeusz Kowzan, junto al texto recitado en el teatro hay otros cuatro sistemas semiológicos: la expresión corporal, la apariencia exterior de los actores, el espacio escénico, los sonidos no verbales. La traductología dramática, entonces, tiene que considerar el *factum teatral* en toda su complejidad.

Otro aspecto que complica aún más la cuestión es el de las opciones que se toman con respecto al texto a la hora de ponerlo en escena; se trata de cambios que dependen del enfoque que se quiere dar a la obra o de los matices que se desean destacar; haciéndolo así, cada nueva puesta en escena será una adaptación distinta de todas las demás. La obra, como sabemos, puede ser versiónada bien por el director del montaje o bien por el mismo traductor; en este segundo caso, se destaca el dilema, tan usado y abusado, del binomio traducción-tradición, que al hablar de teatro se vuelve particularmente candente. El nudo de la cuestión se puede resumir de manera muy sencilla en la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto el traductor tiene el derecho de adaptar una obra? Hay una postura, ahora afortunadamente en gran medida superada, para la que el traductor tiene que limitarse a trasladar casi mecánicamente el texto a otro idioma y otra según la cual, en cambio, los que traducen son –y habría que establecer hasta qué punto–, verdaderos «creadores», y por lo tanto tienen el derecho de componer un texto B, que es una versión de la obra A escrita en el idioma original por su autor. Claro que entre estas dos posturas extremas hay otras más matizadas; de todas formas, se trata de una cuestión de lo más azarosa en el ámbito teatral, en el que en realidad cada puesta en escena, incluso en la lengua original del texto, es una versión escénica del mismo, única e irrepetible.

Queda patente que, para una traducción cuyo destino será ser impresa, los problemas de fidelidad al texto original se pueden resolver en parte poniendo una nota del traductor que avise quien lea la obra de los criterios adoptados, de los términos no perfectamente traducibles o de otros problemas inherentes al trabajo translémico llevado a cabo¹⁶. En una publicación

comprada la obra, tenía el derecho de adaptarla a su gusto; por eso, la pieza impresa solía ser distinta de la que se representaba.

15. Véase ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, cap. 3, pp. 57-81.

16. Varios editores rechazan la posibilidad de incluir tales notas, de manera que el trabajo del traductor se perciba lo menos posible. En mi opinión, al contrario, se trata de una oportunidad más que se ofrece al lector para el entendimiento del texto.

también se pueden poner notas a pie de página o realizar ediciones bilingües, como se hace a menudo para la poesía¹⁷; el mismo principio algunas veces ha sido adoptado incluso en los escenarios con la introducción del subtítulo, a pesar de que su utilización a veces suscite reservas en el público y entre los profesionales. Finalmente, un recurso para la traducción de obras de autores vivos que puede llevar a soluciones esmeradas –prescindiendo de que se quiera editar el texto, ponerlo en escena o ambas cosas–, es una colaboración activa entre el dramaturgo y el traductor: es una posibilidad que el ya citado Sergi Belbel planteó con convicción en los «Encuentros sobre la traducción» de la pasada edición de la Muestra.

En el porvenir habría que poner el rol del traductor más de relieve, y al respecto la Muestra de Alicante se ha comprometido a dar su aportación. Se debe reconocer que el trabajo de la traducción no es tanto científico-mecánico, es decir, un simple traslado de unos conceptos de una lengua a otra, cuanto más bien una tarea cultural y un verdadero proceso hermenéutico; por otro lado, el traductor que quiera adaptar un texto, más bien que traducirlo, tendrá que declararlo: se trata de una operación legítima de la que se debe avisar al lector¹⁸.

En resumidas cuentas, el quehacer del traductor, si realizado con sabiduría y pasión –así como lo fomenta la Muestra de Alicante–, es imprescindible para la escena contemporánea, puesto que con su labor de re-creación impulsa el conocimiento de otras estéticas teatrales, contribuyendo de esa manera a un positivo y fecundo mestizaje cultural.

-
17. Así lo hacen revistas teatrales como *Primer Acto*, que varias veces edita el texto con su versión o traducción en otra lengua, a menudo del o al catalán. Un ejemplo reciente es *Veinticinco años menos un día* de Antonio Álamo, que se publicó en el nº 312 de la revista (enero-marzo de 2006) junto a su versión catalana de Lurdes Malgrat. Además de la utilidad de las ediciones bilingües, según algunos la traducción dramática tiene otros rasgos en común con la poética; por ejemplo, el traductor francés André Campa afirma que «es preciso que [el traductor de obras dramáticas] sea también autor teatral, del mismo modo que para traducir poesía hay que ser poeta». «Seminario, Ubu, Escenas Europeas...», cit., p. 108.
18. Eso es, en el caso que se cambien, añaden o eliminan pasajes, personajes u otros rasgos esenciales de la obra.

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO

A continuación se citan en el primer apartado los artículos dedicados a la traducción teatral que se han ido publicando en los *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, en el segundo una breve bibliografía orientativa sobre este tema.

A)

Nº 1 (1996):

GÓMEZ GRANDE, Fernando (a cura de), «La traducción de textos teatrales», pp. 95-120.

RÍO CARRATALÁ, Juan Antonio, «La edición y la distribución de textos teatrales», pp. 121-124.

Nº 3 (1998):

ZATLIN, Phyllis, «Teatro español contemporáneo en Estados Unidos: el reto de llevar las traducciones al escenario», pp. 73-79.

Nº 4 (1999):

«Seminario, Ubu, Escenas Europeas, «La traducción de la dramaturgia contemporánea. Su circulación en Europa y los derechos de autor»», transcripción y resumen de las actas de Anne Basile y Ángel Rivera, traducción al castellano de Jaime Lorenzo, pp. 107-112.

GARMA, Isabel, «Teatro español contemporáneo en Orléans», pp. 113-116.

Nº 6 (2001):

«El autor en sus traducciones», pp. 151-163. Memoria del encuentro homónimo (VIII Muestra), con comunicaciones de: BROUWER, Ronald, «El traductor y los pájaros», pp. 153-156; MITSAKOU, Louisa, «Sinisterra», pp. 157-159; SAMPAIO, Ernesto, «El cerco de Leningrado en Portugal», pp. 161-163.

Nº 7 (2002):

«Actas y documentos del encuentro «Francia-España: El fomento de la traducción»», pp. 123-129.

Nº 9 (2004):

AIAPONT, Pascual, «De tradición y tradiciones», pp. 9-11.

DENY, Aurélie, «La difusión editorial del teatro contemporáneo español y francés», pp. 31-42.

DIAGO, Nel, «El teatro catalán en la España del siglo XX. (Una alocución dirigida a traductores extranjeros)», pp. 199-208.

Nº 10 (2005):

ILIESCU GHEORGHIU, Catalina, «Traducción y representación del teatro español contemporáneo en Rumanía o... crónica de una ausencia anunciada», pp. 51-67.

Nº 11 (2006):

HERAS, Guillermo, «Un proyecto de futuro: El Foro Teatral Ibérico», pp. 65-70.

DENY, Aurélia, «Traducción, edición y distribución», pp. 89-107.

B)

AALTONEN, Sirkku, *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon - Buffalo, Multilingual Matters, 2000.

ANDERMAN, Gunilla M., «Drama translation», en BAKER, Mona (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 1998, pp. 71-74.

ANDERMAN, Gunilla M., *Europe on stage: translation and theatre*, London, Oberon Books, 2005.

BASSNETT-MCGUIRE, Susan, «Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre», en BASSNETT-MCGUIRE, Susan y LEFFVERE, André, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon - Philadelphia, Multilingual Matters, 1998, pp. 90-108.

BURGER, Brigitte (éd.), *Traduire le théâtre 2. Séminaires tenus durant le semestre d'hiver 1993/94 au Centre de traduction littéraire de Lausanne*, Lausanne, Université de Lausanne - Centre de traduction littéraire, 1995.

COELSCH-FOISNER, Sabine y HOLGER, Klein (eds.), *Drama translation and theatre practice*, Frankfurt am Main - New York, P. Lang, 2004.

ESPASA BORRÀS, Eva, *La traducció dalt de l'escenari*, Vic, Eumo, 2000.

GRIESEL, Yvonne, *Translation im Theater: die mündliche und schriftliche Übertragung französischsprachiger Inszenierungen ins Deutsche*, Frankfurt am Main - New York, P. Lang, 2000.

HEISS, Christine y BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria (a cura di), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena. Atti del Convegno internazionale «Traduzione multimediale per il cinema, la televisione, e la scena-Multimedia Übersetzung für Film, Fernsehen, und Bühne-Multimedia translation for film, television, and the stage»*, (Forlì, 26-28 ottobre 1995), Bologna, CLUEB, 1996.

LAFARGA, Francisco y DENGLER, Roberto (ed.), *Teatro y traducción*, (Actas del coloquio homónimo, Salamanca, octubre de 1993), Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995.

LENSCHEN, Walter (éd.), *Traduire le théâtre: je perce l'éénigme, mais je garde le mystère. Actes du Colloque «Traduire le théâtre» qui s'est déroulé les 29 et 30 novembre 1991 à Lausanne*, Lausanne, Université de Lausanne - Centre de traduction littéraire, 1993.

SCHULTZ, Brigitte (Herausg.), *Literatur und Theater: Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Tübingen, Narr, 1990.

SCOLNICOV, Hanna y HOLLAND, Peter (eds.), *The Play out of context: transferring plays from culture to culture*, Cambridge (England) - New York, Cambridge University Press, 1989.

SERPIERI, Alessandro, «Tradurre per il teatro», en ZACCHI, Romana y MORINI, Massimiliano (a cura di), *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 64-75.

TOTZEV, Sophia, *Das theatrale Potential des dramatischen Textes: ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*, Tübingen, Narr, 1995.

UPTON, Carole-Anne (ed.), *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester - Northampton, St. Jerome, 2000.

ZUBER-SKERRIT, Otrrun (ed.), *The languages of Theatre: problems in the translation and transposition of drama*, Oxford - New York - Toronto - Sydney - Paris - Frankfurt am Main, Pergamon Press, 1980.

MEMORIA DE UN MATRIMONIO A SIETE VOCES

Juanluis Mira

Con el objetivo de hacer de Alicante una ciudad en la que el debate, la reflexión y la práctica en el ámbito de la dramaturgia sea una actividad que dure todo un año y no se circunscriba únicamente a la MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS, el director de la misma, Guillermo Heras, ha sido el impulsor de la primera convocatoria de un LABORATORIO DE DRAMATURGIA, iniciativa que se desarrolló a lo largo del pasado año y que contó con la colaboración y el patrocinio del Instituto de Cultura Gil Albert de la Diputación de Alicante, entidad que ayudó económicamente a su desarrollo y cedió sus instalaciones. El laboratorio atravesó diferentes fases. La primera de ellas, que podíamos llamar «CONVOCATORIA Y PREPARACIÓN», tuvo lugar desde abril a julio del año anterior, es decir, 2005. A dicha convocatoria, en la que se requería la presentación de un currículum y que el/la interesado/a no superase los treinta y cinco años de edad, se presentaron un total de doce aspirantes que fueron admitidos en su totalidad.

Durante los meses de junio y julio se impartieron una serie de talleres introductorios que perseguían como objetivos básicos la planificación del Laboratorio y dotar a los asistentes de un conocimiento global de la escri-

tura teatral a partir de los diversos aspectos que la configuran. Estos talleres fueron los siguientes:

- **FUNDAMENTOS DE LA ESCRITURA DRAMÁTICA**, impartido por el propio **GUILLERMO HERAS**
- **LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS DRAMÁTICOS**, por **FERNANDO GÓMEZ GRANDE**
- **LA PRODUCCIÓN TEATRAL: CUESTIONES QUE DEBE TENER EN CUENTA UN AUTOR**, por **Marisol Limiñana**,
- **LA ESCRITURA TEATRAL: DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA**, por **Juanluis Mira**.

Con una duración media de seis horas, dichos talleres sirvieron para planificar la **PRÁCTICA DE LABORATORIO DE DRAMATURGIA**, que arrancó en agosto de 2005 y abarcó hasta junio de 2006.

El taller que había impartido en la primera fase Juanluis Mira sirvió de germen al desarrollo posterior del laboratorio. En efecto, a partir de él se organizaron periódicamente diversas sesiones (5), a los largo de los meses posteriores, cuyo objetivo esencial era que cada uno de los asistentes escribiera un texto teatral. Para ello, se planteó a cada uno de los asistentes escribir un texto breve –en torno a 25 páginas– sobre un tema común. Se eligió como idea el concepto **MATRIMONIOS**, conscientes del juego que podía dar la palabra, cuya polisemia, límites y contenidos estaban siendo tan debatidos esos días. Tras unas primeras sesiones de carácter general, las sesiones adquirieron un carácter de tutoría en las que Juanluis Mira realizaba un seguimiento personalizado del proceso creativo emprendido por parte de cada uno de los asistentes. Nueve de ellos presentaron sus proyectos, dos de los cuales no llegaron a culminarlo. A la fecha de cierre de presentación de los textos, 1 de junio de 2006, las obras presentadas fueron las siguientes:

- **AMÉN**, de **Carlos Bé**
- **DECIR ADIÓS**(Cinco veces) de **Jerónimo Cornelles**
- **NARANJAS** (Texto definitivo con título provisional) de **Antonio Crespo**
- **DOMINGO 8:30 AM: PASEO POR EL CAMPO**, de **Javier López Alós**
- **EL OLOR DE LA CEBOLLA**, de **Yanina Marini**

- **PASO A DOS**, de **Pedro Montalbán Kroebel**
- **RELACIONES PASADAS, PRESENTES Y FUTURAS**, de **Alejandro Serrano**
De los siete autores, cuatro de ellos procedían de Alicante, dos de Valencia y uno de Barcelona.

Los textos presentados planteaban escrituras muy distintas: la hipocresía social y la posición de la iglesia frente a la homosexualidad, planteada por Carlos Bé (que sólo unos meses más tarde obtenía el prestigioso PREMIO BORN con **ORIGAMI**) en su **AMÉN**; la ambigüedad y el nihilismo final de las relaciones, de **DECIR ADIÓS**, de Jerónimo Cornelles; la caprichosa dinámica del deseo que esboza Antonio Crespo en sus **NARANJAS**; la versatilidad del tiempo subjetivo en **DOMINGO 8:30: PASEO POR EL CAMPO**; la capacidad destructora del sexo que perfila Yanina Marini en **EL OLOR DE LA CEBOLLA**; la contradanza del incesto que nos hace bailar Pedro Montalbán en su **PASO A DOS**; o, por último, la seducción nuestra de cada día que recoge Pedro Serrano en **RELACIONES PASADAS, PRESENTES Y FUTURAS**.

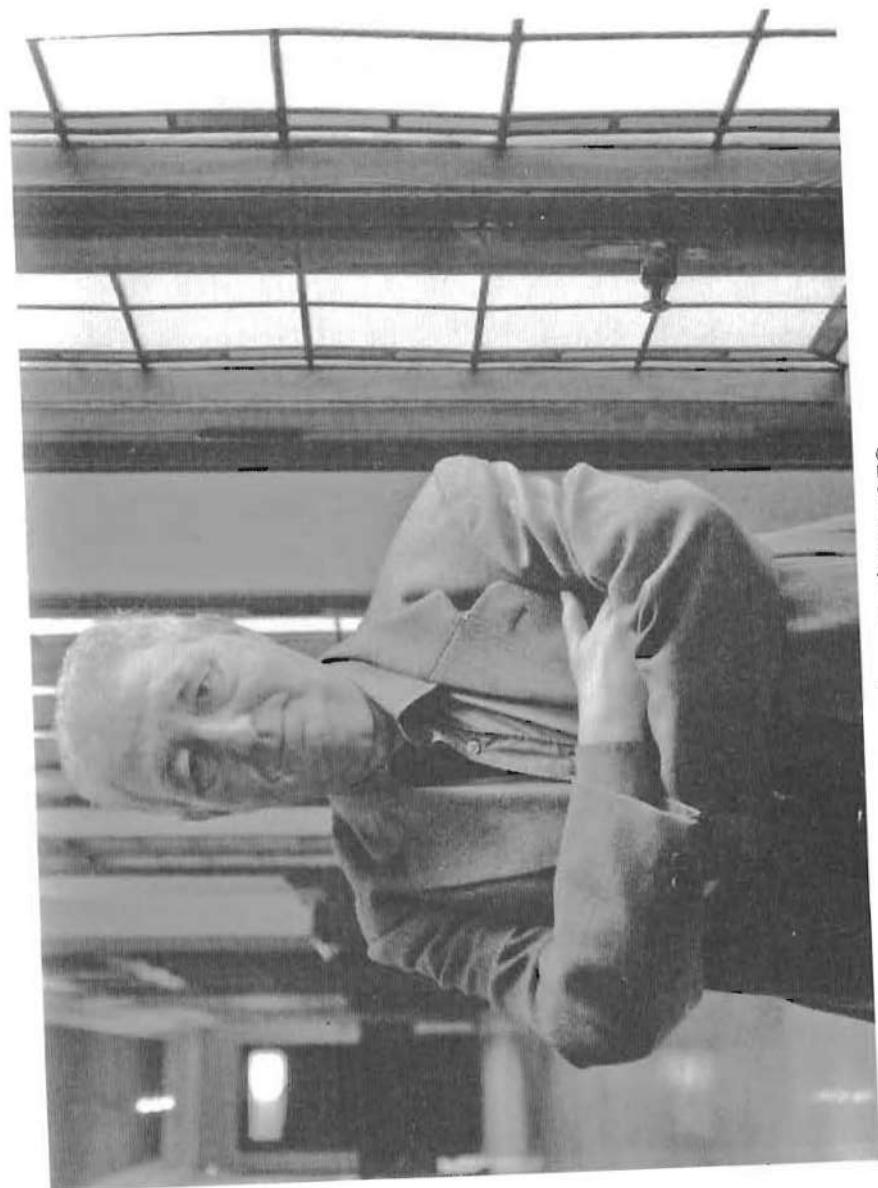
Estos siete textos inauguraron la **C.L.T.** (Colección Laboratorio Teatral), publicado por la **MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS**, volumen que apareció en el mes de noviembre de 2006, prologado por Guillermo Heras («Un sueño hecho realidad») y Juanluis Mira («Los penúltimos románticos».) y cuya presentación tuvo lugar en el marco de la **XIV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS**, el martes 14 de noviembre, en el Centro 14 de Alicante, acompañada de una lectura dramatizada con una selección de fragmentos de las obras, interpretada por actores y actrices locales –entre ellos, varios autores del laboratorio– cuya dramaturgia y dirección corrió a cargo de Gemma Miralles.

El balance de este primer **LABORATORIO DE DRAMATURGIA** puede considerarse altamente positivo si tenemos en cuenta que los objetivos han sido cumplidos y que los autores participantes han manifestado directamente su satisfacción por el trabajo y los resultados obtenidos.

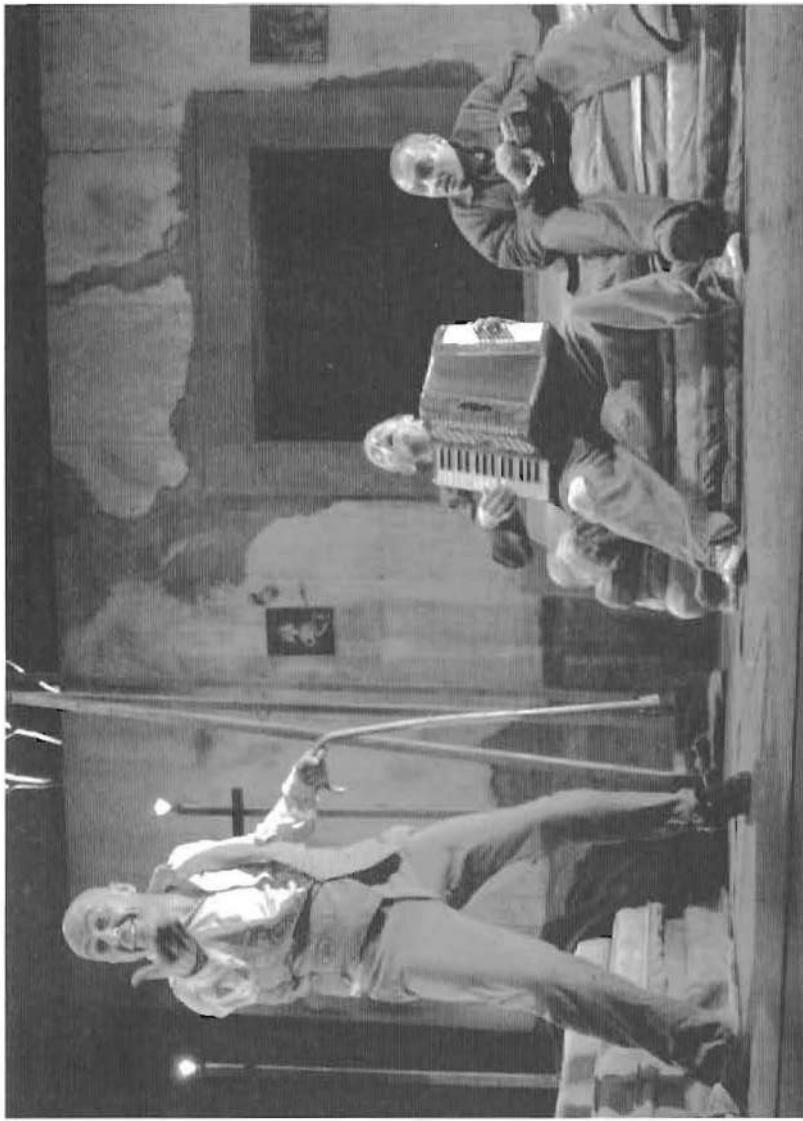
No obstante, los que hemos intervenido en él somos conscientes de que el **LABORATORIO** cobrará su sentido real si se mantiene y consolida, algo para lo que ya estamos trabajando y que cuajará en la realización de un segundo laboratorio, cuya convocatoria ya está en marcha. Con los que a estas

siete voces que plantearon tan diferentes propuestas sobre el MATROMINO seguirán, esperemos, otras muchas que, sin duda, se harán eco de alguna cuestión que estimule la creatividad teatral.

**Memoria fotográfica
sobre la XIV Muestra de Teatro Español
de Autores Contemporáneos**



JERÓNIMO LÓPEZ MOZO.



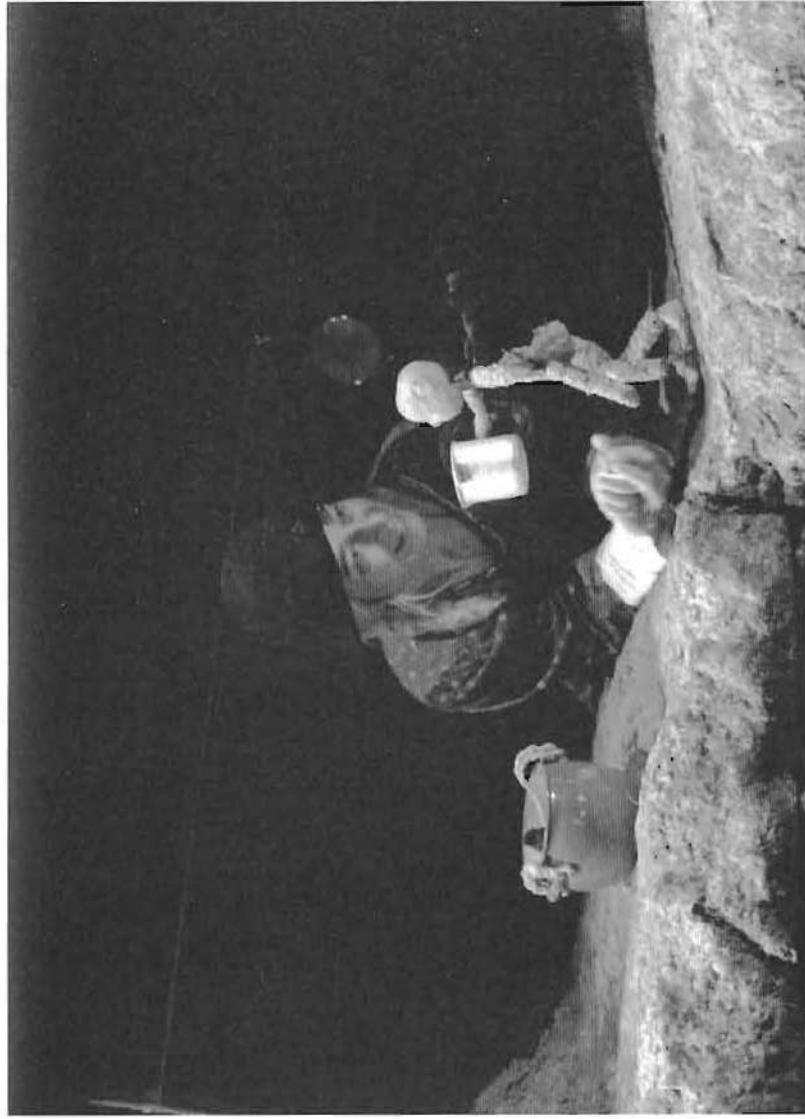
«LA SUCURSAL» de Isaac Cuende.
Dirección: Francisco Valcárce.



«AL PIE DE LA LETRA» de Carlos Sarió.
Dirección: Carlos Sarió.



«EL ARQUITECTO Y EL RELOJERO» de Jerónimo López Mozo.
Dirección: Luis Matuenda.



«LA VIEJA DURMIENTE» de Julia Ruiz.
Dirección: Julia Ruiz.



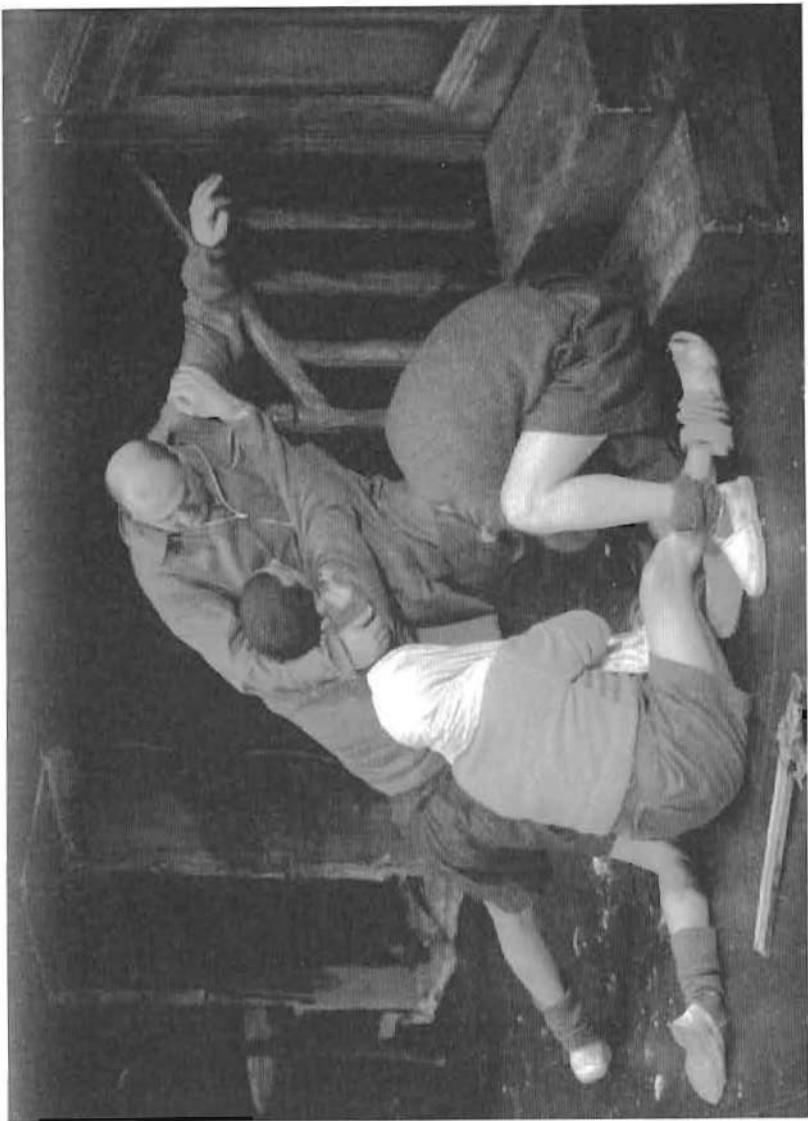
«CONSTRUYENDO A VERÓNICA» de J. Cornellles, J. Disla, A. Jornet, P. Pardo, J. Policarpo y J. Ramos.
Dirección: Gemma Miralles e Inma Sancho.



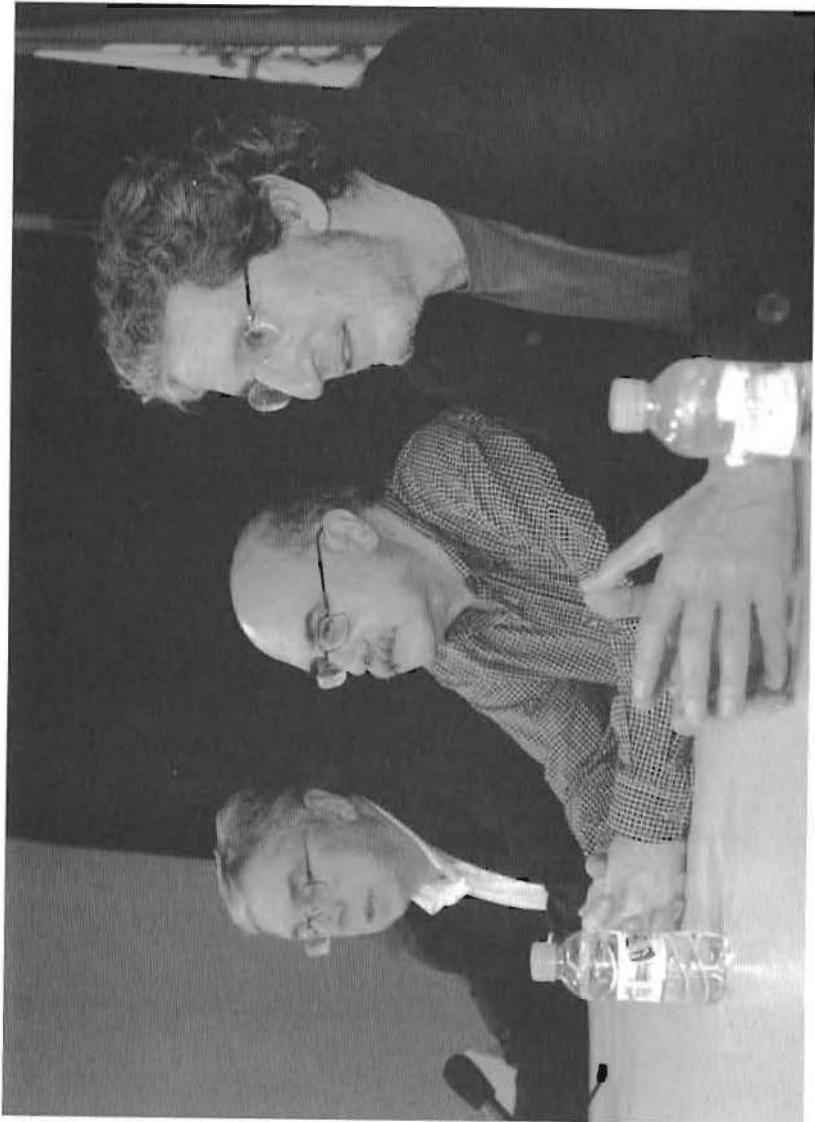
«EL CIELO EN UNA ESTANCIA» de J. Policarpo, X. Puchades y P. Zarzoso.
Dirección: Jaume Policarpo



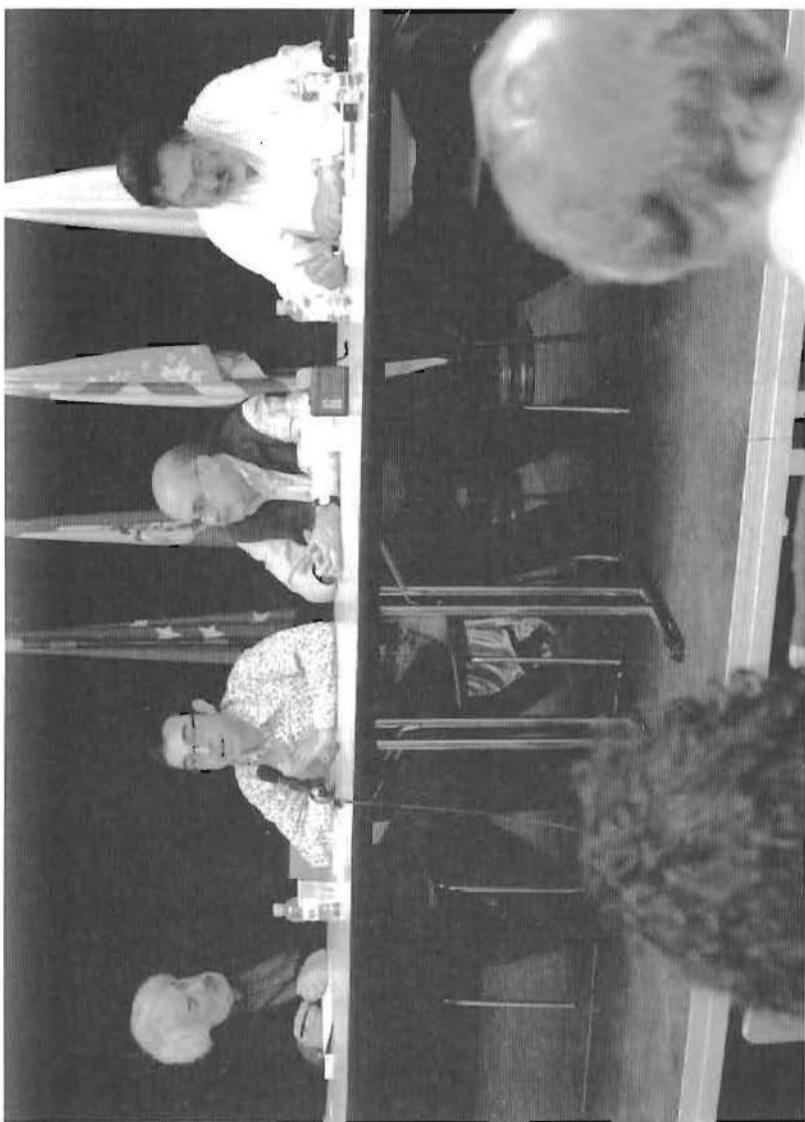
«ENTRAÑAS» de Pako Merino y Diego Lorca.
Dirección: Stefan Metz.



«LOS NIÑOS PERDIDOS» de Laila Ripoll.
Dirección: Laila Ripoll.



Presentación del «FORO TEATRAL IBÉRICO»
(de izquierda a derecha: Miguel Murillo, Guillermo Heras y Pedro Álvarez-Ossorio).



ENCUENTROS SOBRE LA TRADUCCIÓN
(de izquierda a derecha: Jacques Le Ny, Sergi Belbel, Guillermo Heras y Fernando Córmez Grande).

IV. MUESTRA-MARATÓN DE MONÓLOGOS

SEIS MONÓLOGOS SEIS PARA LA NOCHE ALICANTINA EN EL COSO DE CLAN CABARET

Juanluis Mira, cronista monólogo-taurino.

La séptima edición del maratón de monólogos **SOL@ ANTE EL PELIGRO** batió récords. Cerca de treinta nuevos monólogos se dieron cita durante tres intensas sesiones celebradas el 31 de mayo, 1 y 2 de junio, en el tradicional coso nocturno alicantino de Clan Cabaret, bajo los auspicios de la misma sala –ruedo emblemático de la goifería cultural donde los haya–, la Universidad de Alicante –cuya iniciativa al alimón con Clan sirvió para organizar el primer festejo, hace ya siete años– y la colaboración de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

Con las gradas abarrotadas de un público expectante, entendido y, sobre todo, de buen rollo, fueron lidiándose la treintena de mihuras –salvando modestamente las distancias con Don Miguel– entre naturales quiebros de humor y pases de pecho, éstos mayoritariamente dibujados por el nutrido número de mujeres participantes. Como siempre, el peso y el juego de las reses fue variado y multicolor, como el mismo teatro: predominó una vez más el astifino sexual, que para eso la corrida tiene lugar en la alevosa madrugada, pero también hubo toros que hablaron de la Iglesia –la apostólica y todo eso– la inmigración, la muerte pero menos, el top manta, la telebasura

y, por caber, se coló entre la ganadería un ornitorrínco que hizo las defícias de los asistentes. Al final pasaron a la misma sólo ocho astados, votados como es costumbre por el público, y en la gala de cierre un jurado de expertos premiaron a los tres mejores y, especialmente, a aquellos ejemplares que por su originalidad y estilo merecían pasar a la inmortalidad toreroteatral de estos cuadernos de dramaturgia.

YA ME LO DECÍA MI MADRE

Miguel Entrena

Buenas noches, me llamo Miguel Entrena ¡¡y soy un curita enrollao!! Habiéis puesto la misma cara que el señor obispo. Como estamos en un antro de rojillos, quisiera aclarar un par de cosas. Primero de todo, uno es cura y no pueda tener hijos, eso está claro, pero por favor, dejen de preguntarme si puedo tener cuñao. ¡Claro que puedo tener cuñado! Y primos, y padres y sobre todo sobrinos, los curas tenemos siempre muchos sobrinos. Lo que no puedo es tener hijos, y eso es lo único. Además, para qué quiero tener hijos cuando todo el mundo me llama padre... menos mis hijos que me llaman tío (esto es extraoficial).

Segundo, quisiera explicar a los profanos por qué me hice cura: fue por mi santa madre, que en paz descanse. Aunque ahora que miro la hora... a estas alturas irá todavía por el cuarto gin-tonic.

Pues mi madre, como les digo, es tan beata que ella misma quería ser cura. Le dijo a mi abuelo: padre, quiero ser cura. Mi abuelo escupiendo la albóndiga respondió: «Pero bruta, si eres mujer.» «¿Y qué pasa», replicó mi madre, «que cuando se hacen curas los hombres dejan de ser hombres?» Y mi abuelo: «Veo que lo vas pillando.»

Mi santa me contó que como no pudo ser padre, pues decidió ser madre. «Así que tacatá y ya estabas aquí.»

En aquel ambiente y a esa tierna edad, pues yo no sabía lo que era tacatá. Le pregunté si al cumplir los 18 me contaría lo que era y contestó que sí. «Pues ve empezando que tengo 23.»

La explicación sin embargo, no me satisfa..., satisfez..., safo... no me dejó satisfecho. Y esa es la razón por la cual me hice curita enrollao, para poder hablar sobre lo que todos los curas queremos hablar. Sexo.

Sí, queridos, sí. Un curso de sexo para puritanos, visto desde el punto de vista científico, que es al final lo más inocuo. Así que presten atención, apaguen los móviles y súbanse la bragueta.

Comenzaré aclarando, querido espectador ávido de información, que si bien la mayoría de ponencias como la que aquí se presenta suelen comenzar con la introducción, en el caso que nos ocupa ese tema se considera materia avanzada y por lo tanto será visto más adelante. Pasamos, sin más, al objetivo de la reproducción sexual.

La reproducción sexual, propia de las comunidades humanas, tiene dos objetos principales: el primer objeto es un tipo especial de tubo romo y carnoso de tamaño variable según el individuo en cuestión. Las hembras de la especie parecen sentir una clara atracción por dicho objeto, deificándolo y convirtiéndolo en el rey indiscutible de fiestas y reuniones, donde, no contentas con chuparlo y mordisquearlo hasta el paroxismo, se lo introducen a modo de clavo en oquedades cada vez más inconcebibles, de tal modo que al final de la reunión es casi imposible adivinar dónde coño se lo han metido.

Como segundo objeto de la reproducción sexual humana encontramos una suerte de fisura vertical a modo de cicatriz peluda. Los machos (especialmente los muy machos) de la especie, no sólamente dedican buena parte de su jornada diaria a la exaltación de sus propios objetos viriles (sin enseñarlos jamás, que esa es otra, y sustituyéndolos generalmente por símbolos culturales canjeables en pesetas; no es extraño encontrar a un macho cualquiera de esta especie mostrando su Rolex* de oro al grito de: «mira que cacho de polla tengo»), si no que a la vista de cualquiera de las fisuras arriba

mentionadas se ha demostrado que pierden buena parte de su capacidad intelectual (en experimentos de laboratorio se comprueba que la lectura de ondas cerebrales de un macho en este estado es sorprendentemente similar a la que presenta cuando se le deja cuatro días sin comer). En tales trances, el único sistema descrito para su reanimación parcial consiste en enchufar la tele, lo cual, pese a restarles lo poco que les queda de dominio mental, suele frenar en seco las violentas manifestaciones físicas de su estado anterior, que hasta dejan de ladrar.

Hasta aquí, a título de prólogo, una descripción general de los diferentes atributos sexuales y sus efectos sobre los individuos de la especie humana. Pero ¿cuál es realmente el objetivo que persigue esta curiosa pauta de comportamiento?

Hubo un tiempo en que se creyó que la conducta sexual servía para reproducirse. Nada más lejos de la realidad: si bien ambos conceptos, «reproducción» y «sexo» suelen acompañarse mutuamente, eso ocurre, hablando en términos rigurosos, por pura casualidad. Si no, remitámonos a la irrefutable demostración que realizó aquella magnífica estudiosa del sexo, madame de Ninfuá-Manié, cuando en su revolucionaria obra de 1936 titulada *«El sexo, cómo flipa; y los hijos, qué enorme grano en el culo»* (1936, Ed. Barco de Vapor), nos regalaba con el presente silogismo como conclusión final de su exhaustivos estudios: «Cómo me mola el sexo y desde luego, qué coñazo de chiquillos.» Hasta nuestros días nadie, por muy guapo que se vea, ha sido capaz de encontrar una sola fisura en el razonamiento de este gran monstruo de la investigación sexual, que desde el capítulo primero (pág. 1) hasta el epílogo que finaliza la obra (pág. 2) no deja de sorprender por su franca agudeza.

Se puede afirmar, pues, que una acción que aporta tan gratificante sensación a quien la practica y otra que lo hunde en la miseria de por vida, no pueden ser la misma cosa.

Volvemos pues a la pregunta original, ¿cuál es el objetivo que persigue este singular comportamiento? Para su solución nos remitimos nuevamente a la indispensable obra de Ninfuá-Manié, que dedica sus primeros veintitrés capítulos (pág. 1) a esta interesantísima pregunta y concluye con la siguiente

frase, que marca un antes y un después en nuestro conocimiento profundo sobre las causas y efectos del comportamiento sexual-reproductor: «si quíes pasar un buen rato, da gustillo al aparato.»

Imposible añadir nada.

Pasamos sin más al apartado dedicado a cómo producir un orgasmo al hombre en menos de 5 minutos, por lo que no hará falta extenderse mucho. De hecho, el 90% de la población masculina reconoce no tener problemas para conseguir un orgasmo perfectamente satisfactorio en menos de dos minutos y medio, de manera que el único postulado posible sería, parafraseando al genio francés del estudio orgásmico, Madame de Ninfuá-Manié: «Para llevar a un hombre hasta el clímax, basta con echarle un polvo.»

Lo cierto es que, pese a la refinada técnica explicada en el párrafo anterior, existen muchos casos en los que ni siquiera esto es necesario para que un hombre alcance el orgasmo. En ocasiones, un leve roce a sus partes íntimas puede inducir a un individuo a correrse o cuando menos, muy a menudo, a reírse como una locaza. Incluso en contados casos se ha descrito un simple guiño como el causante de una peligrosa cadena de corridas (lo que se ha dado en llamar «efecto zapping»).

A parte de estos casos un tanto aislados (al menos aislados del conocimiento público, aunque no hay nada más tristemente difícil que tratar de simular un orgasmo), la sencilla base teórica se considera definitivamente explicada.

En cuanto a las féminas... eso es harina de otro costal. De hecho y respecto al orgasmo, el 60% de las mujeres confiesan que siempre fingen (que fingir entender lo que significa la palabra, aunque siempre hay espabiladas que incluso te la deletrean al revés).

Para entender la complejidad del orgasmo femenino, nada mejor que acudir a un autor de la talla del Marqués de Baguette. Aunque su talla... digamos atributaria, no era mucha, afirmaba haber mantenido relaciones con más de 2000 mujeres. Así lo explica en su libro *«Las 2000 mujeres que me tiré y las 4 que se dieron cuenta.»*

Pero no es éste el libro que nos interesa del Barón de Baguette, sino el dedicado y completísimo trabajo sobre el tema del orgasmo femenino, fruto de

años de intensa investigación que tituló: *«Y yo qué sé, déjame vivir.»* Estudio que concluye con otro demoledor enunciado, que nos sirve de puente entre el pasado y el futuro de la comprensión del comportamiento sexual: *«El sexo es como el mundial de fútbol: mejor celebrarlo antes.»*

Emocionante y revelador.

APROVECHAR LO QUE UNO TIENE

Pedro Botero

Siempre he envidiado a las personas que sacan provecho de lo que tienen. Por ejemplo: Nacho Vidal. Eso sí es aprovechar al máximo lo que uno tiene., El menda se lo hace un día con una actriz porno. Ella le dice que vaya tranqui tienes, tronco. Y él, no se lo piensa dos veces: se mete a actor porno. Y ya puesto, le da por pensar, ¿me cabrá en un vaso de tubo?

Yo, por mi parte, lo que tengo salta a la vista, y no, no, por aquí no va la cosa [señala el paquete]. Tengo unos ojos enormes que parecen dos faros: el de Santa Pola y el del cabo de las Huertas; y unas cejas que son como México DF y Nueva York juntas: grandísimas y superpobladas. De pequeño me llamaban Ce Punto Jota Punto: ¡Cejota!

Pero eso sí; he aprendido a sacar provecho de lo que tengo. Me hicieron socio honorífico de «Unicej», hijo adoptivo de la población murciana de Cehegín y es que a mí, cuando se me mete algo entre ceja y ceja, (que la verdad es que no caben muchas cosas), nunca cejo en el empeño! Además, sé mover las cejas. Observen: Primero ésta [señala con la mano izquierda y levanta la ceja izquierda]. Ahora la otra [señala con la mano derecha y levanta la ceja derecha].

¿Quién dijo que no se puede escribir un monólogo aprovechando lo que uno tiene? Pues ya no hablo de mis cejas o de mis ojos. Mi nombre, Pedro Botero, contiene sólo dos vocales: la e y la o, así que yo les voy a hablar de lo mismo que los otros monólogos pero aprovechando sólo las vocales que yo tengo. He de advertir que utilizo alguna «u» que no suena, y el sonido «y» pertenece a la y griega, que no es vocal en castellano. Por ejemplo: En vez de decir bares, diré centros de copeteo. Y como no tendrá oportunidad de contar muchos chistes, éste es el único que se me ocurre: ¡Toc, toc! Doctor, doctor, que me quemé. ¿Qué te que te? Bien, ¡vamos allá!

«Monólogo Con Es Y Con Oes»

Pedro Botero es el nombre de este hombre con el que presento este loco monólogo en este foro en este momento.

El texto de este monólogo es complejo... pero completo. Yo lo veo como ese reto que espero resolver sobre estos pequeños tres por tres metros con tesón... con empeño, porque yo no cejo, en empeño. Todos los monólogos que veo de noche, en los centros de copeteo, son merecedores del descanso pero yo os propongo que nos quedemos sólo con es y con oes. Todos los verbos... los nombres, etecé, etecé, sólo con es y con oes. Espero poder convenceros de que el meollo de este monólogo es el mejor de todos.

El rollo de los otros monólogos es, por ejemplo, el sexo. Pene, coño, coño, pene.

Chica: Mete, métemelo todo, oh, oh. ¡Potro!

Chico: Los cojones con el escroto dentro! Cómo penetro, me corríoooo!

Chica: Me como todo el semen!

Los hombres heteros solo ven pechos o coños! Los otros hombres que no son heteros, que son horma, obsesos con el pene, con el semen de los cojones, o con el ojo negro lleno de pelos. Los modernos, los metro, lo de los pelos como que no. Los seres del otro sexo, los que no son hombres, tengo el deseo: me lo monta con dos por lo menos o con tres (con *darotres*). Los frotos, los meneos entre berberechos, no percebes. El pene del percebe es pequeño, pero es que el percebe, coño, es pequeño. Qué embrollo! No me enrollo con esto.

Otro rollo de los monólogos modernos es el momento «de noche» o el pedo, porque beber, bebemos, ¿no? [Al público] ¿Bebes? ¿Bebes? ¿Qué bebes?

Yo Bebo ron ¿Yo? Me bebo ocho rones con refresco. ¡Qué olor! Porros, costo, me drogo porque no soporto el ron que me hebo. Oh! Como me coloco! Qué colocón!

Que no, que no, me temo que esto no es lo que yo creo el modelo correcto. Los jóvenes somos festeros: [entonando el himno de Les Fogueo] «terorero les fogueres». Nosotros, el voto, como que no. El electo, el gordo seboso, ostentoso, de centro, del PP (con respeto, el obeso) nos jode, con perdón. Pero nosotros, [entonando el vitoreo] «oeoeoe botellón, botellón». Solo botes de noche. No votos.

[Excusando] Es que, es que... No voté porque es que me quedé en el sobre.

Perfecto. Yo sé que tengo el derecho del voto por correo. No te jode!

Tele, tele, es que no espero de eso otro consejo que: compre, compre! Compre esto que es lo mejor. No, no compre lo otro, esto es lo mejor! Es el colmo! Cómprese el coche. Los coches verdes, rojos o negros. De todos los colores. Coches de todo el globo, del globo entero. Mercedes, Volvo, Opel, motos. Los ocho entre dos por ocho entre dos, lo que son los todo terreno. Todos pretenden que el hombre que lo compre se venere. ¡Que se cree mejor sólo por tener el coche! Ese coche le concede poder. El poder del petróleo. No, hombre, no. Eres penoso, tronco. Ser o tener es el ser o no ser de este momento.

Otro momento tele: Tres PM. Ble, ble, ble, blo, blo, ble, ble, ble, blo, blo, blo. Es el momento de los deportes. ¿Porqué de los deportes? Porque no me toques los cojones, tronco. Es el momento, en efecto, del deporte del gol. ¡Pero qué morro!

En este momento converso con vosotros sobre el comer. Con oes: Como poco coco como poco coco como. ¿Cómo como? Como como como. Con es y con oes. Dos que se conocen. ¿Cómo comes? ¿Cómo que cómo como? Como como como, con tenedor. Pero, ¿qué comes con tenedor? Me como el lomo. ¡Lomo! Lomo, lomo, el centro del lomo es lo que como. Y donde

no veo lomo, de todo como. Me lo como como glotón que soy. El pollo que monto con esto. Oye! El peso neto del berberecho, ¿es lo de dentro o todo entero?

¿Dónde se esconden los héroes? Los héroes de este monólogo no son los doctores, los odontólogos, los bomberos, los geólogos o los tocólogos, no. No es El señor de los «Frodo bolson, mordor o elfos». Vosotros, gente presente en este evento. Desde éstos [señala a la primera fila] o los del fondo. [Saluda al fondo de la sala] Echo el telón.

EL MEJOR AMIGO DEL HOMBRE ES EL ORNITORRINCO

Jesús Montoya

Yo he hecho un monólogo sobre omítorrincos... Ya sé lo que estáis pensando: pero alma de cántaro ¡Cómo se te ha podido ocurrir un monólogo sobre ornitorrincos! Así que he pensado que mejor os voy a explicar las circunstancias que me llevaron a escribir un monólogo sobre ornitorrincos.

Todo empezó el otro día que me entró un apretón pero no un apretón de: —«huy tengo un apretón voy a coger margaritas» —No; un apretón de... corre... y pobre de aquel que se cruce por tu camino. Porque cuando tienes un apretón da igual lo que te encuentres, tú vas como un miura y ya puede estar la Elsa Pataki y Scarlett Johansson montándoselo en el salón que tu casa que tú corres para el aseo... bueno... si Elsa Pataki y Scarlett Johansson se lo están montando en mi salón, yo... me cago, vamos, me cago y me... corro hacia el aseo; no quiero decir que me... a ver, yo... yo me estaba cagando ¿vale?... pero con las prisas yo llegue corriendo, me senté rápido, no me di cuenta... me cagué en el sofá; ya que estaba allí seguí y no entiendo como la gente no lo hace más a menudo ¡Mucho más cómodo! Tienes la cerveza, la tele, Elsa Pataki. Claro, luego te das cuenta porque la gente no lo hace... que está tu madre viendo la tele, igual se te escapa un peo y le molesta.

Aun así ese día me dije voy a innovar me voy a lavar los dientes y me pasó lo peor que te puede pasar lavándote los dientes: me estaba lavando los dientes miré el vaso de los cepillos y vi mi cepillo de dientes...no lo quieres ni mirar, todo más porque no sea el de tu hermano que tú para hacer la gracia te lo metiste por el culo...mmmm... sí, es el de tu hermano.

Pero esto no fue lo que me inspiró para hacer un monólogo sobre ornitórrinos. Me puse en el ordenador para buscar información...porno. Y se quemó, el ordenador empezó a salir fuego. Yo como de informática no entiendo llamé al servicio técnico.

—Mire que... de mi ordenador sale fuego.
—Ha probado a apagarlo y volverlo a encender.
—Ah, pues no... voy a ver... sigue saliendo fuego
—Pues eso va a ser que no tiene un corta-fuegos.
—Pues no.
—Lo más seguro es que sea un virus.
—¿Un virus? ¿Un virus de qué? ¿De la Kale borroka?

Si Internet te quedan los amigos para inspirarte, en mi caso tengo dos: mi amigo Paco; mi amigo Paco es peculiar, es apaisado; vamos, grande, si se presenta para alcalde en Alicante queda segundo. Digo esto porque parece ser que en Alicante votamos al primero que vemos y como Alperi se ve desde cualquier punto de Alicante... Nosotros le decimos a mi amigo Paco que adelgace, él se pone a la defensiva —es que no me aceptáis—. Pero como no te vamos a aceptar, yo te acepto porque soy tu colega. A mí me da igual que cuando vayamos a la playa des sombra a los trescientos grados de tu alrededor; cuando nos metemos en el agua me da igual que nos persigan los balleneros japoneses; pero eso sí, los cinco voluntarios de Greenpeace que se te han encadenado... qué eran seis pero te has comido a uno...

Yo ligar, ligo poco pero no pierdes la esperanza cuando sales pones el listón bien alto. Yo tengo mi lista y a medida que va pasando la noche voy bajando: Actriz porno, super-modelo, universitaria que no estudian pero saben idiomas ya me entendéis, tía igual de fea que yo, tía que parece tía, tío que parece tía, tío, se mueve, respira, no se mueve ni respira, animales, mi

amigo Paco el gordo, plantas, Marujita Díaz, una lavadora... con lo de Marujita Díaz me he pasado...una lavadora, Marujita Díaz...

Con este plan, no salgo mucho; bueno, no salgo porque mis amigos no me llaman que el otro día se fueron de botellón y no me dijeron nada... cuando les vi les dije: «no sé que me jode más: que os vayáis de botellón sin mí o que lo montéis en mi cuarto... y tú deja de vomitar en mi cama... que se te ha escapado... Se te ha escapado; ¡Jesús, con acento... compra hielo que no queda... por favor?

Te das cuenta que tu vida es patética cuando son las tres de la mañana y estás viendo el tele-tienda, pero no sólo la ves, la escuchas. ¿Habéis visto ese anuncio de colchones hinchables?... Es un colchón fabuloso puedes dormir mientras tu pareja da saltos mientras lee un libro (como todo el mundo hace) es como dormir en una nube. Pero vamos a ver, ¿quién ha dormido en una nube? Yonkis abstenerse en contestar. Que yo sepa los únicos que dormían en una nube eran los osos amorosos; que sí estaban drogados, sino a santo de qué iban a estar todo el día felices... todos menos uno que debía de ser el camello del grupo. Bueno, los osos amorosos y mi colega el Mikel; el Mikel es... un chico sano, sólo come setas y marihuana, está convencido que es vidente porque ve auras de colores alrededor de la gente, fíjaos si está colgado que está convencido de que «El señor de los anillos» es un documental.

—Qué sí tío que los he visto en el parque... vendiéndome anillos.

Y en ese momento no sé si por mi patética vida, por aquel extraño color del cielo o por las setas del Mikel pero me di cuenta de una verdad universal: soy feo. Y quise buscar líderes, ejemplos en mi vida: el ornitórrinco. El ornitórrinco es feo, pero no le importa; ahí está, digno y echándole huevos a la vida; y por qué el ornitórrinco es el mejor amigo del hombre?... ¿eh?... no me estáis siguiendo... ¿Por qué?... bueno, nadie lo sabe... pero, ¿quién ha creado así al ornitórrinco?... yo no lo sé, pero el día que se entere el ornitórrinco... lo hincha a ostias.

«¡QUÉ BIEN ME LO ESTOY PASANDO!»

Mario Hernández López

Todos hemos tenido un día que no nos apetece hacer nada, el llamado día perro. Que pueden ser cinco años perros si eres universitario. O cuatro si eres presidente del gobierno. Es un día en el que no haces nada, estás tirado en el sofá, viendo la tele, cambiando de canal con la escoba porque no te apetece buscar dónde coño has dejado el mando. Que te ve tu compañero y te dice:

—Pero tío, ¿para esto usas tú la escoba?

Y tú:

—¡No me jodas que tiene otro uso!

En esto que a media tarde te llama un colega:

—¿Esta noche qué?

Y tú pones voz de cansado, de viejo con reuma:

—Esta nocheeee, puf, no sé, yo creo que no voy a salir...

—Va, tío, si nos lo vamos a pasar muy bien.

Ésa es la frase clave, la frase que te toca la moral. «Qué bien nos lo vamos a pasar». Que es mentira, porque el 99,9 % de las veces que sales es un co-

ñazo; pero es no salir tú, y todos tus amigos se lo pasan de puta madre. Aún así te mantienes firme y le dices que no.

—Venga hombre, ¿y si esta noche pillamos?

Ésa es la segunda frase clave, la frase que te toca... bueno, te toca otra cosa. Pero tú te acuerdas de que las estadísticas de los últimos cinco semanas dicen que no vas a pillar de coña. Y quién dice cinco semanas dice cinco meses. Así que le dices a tu colega que no y te quedas en casa viendo «Cuéntame».

Pero claro, estás ahí con el «runrún», no dejas de preguntarte: «¿Y si esta noche pillo? ¿Y si esta noche hay una supermodelo argentina esperándome a la vuelta de la esquina, que podría pasar perfectamente?». Y claro, te pones cachondo. El problema es que te pones cachondo con la vieja de «Cuéntame». Así que llamas a tus colegas y quedas con ellos en la parada del autobús.

Vas a toda leche. Te arreglas con lo primero que pillas, y como no tienes tiempo de ducharte te haces un «Polaco»: cara, culo, y sobaco. Y sales corriendo para la parada.

Supongo que todos habéis cogido el 24 un jueves por la noche o un sábado. Eso no es un autobús, ¡es la caravana de Pocholo! Ahí estás tú, con las bolsas de Mercadona; se para, te subes, y te pones a jugar al Tetris:

—La pierna aquí... la bolsa de Mercadona aquí... este brazo me lo arranco a bocados y me lo como...

La cosa —lo llamo cosa porque me niego a llamarlo autobús— se pone en marcha, y tú luchas por proteger tu bolsa de Mercadona, que la quieres más que a tus propios hijos, y por no acabar empotrado en el cristal de enfrente. Así que buscas a tientas donde agarrarte, y...

—Huy, qué blandito.

Y te salta un tío:

—¿Qué haces, maricón? ¡Suéltame la polla!

Y así te pasas los veinte minutos de viaje, huyendo del tío de la polla, arriba y abajo del autobús.

Pero por fin llegas, y ahí está, en las escaleras del Mercado, el Frente de Juventudes Alcohólicas, esperando a que sean las doce para empezar a beber, como Cenicienta en Alcohólicos Anónimos. En esto que pasa un coche de la policía, que no se para, ni nunca se va a parar, pero siempre se te quedan mirando. Y además te miran como si fueran Robert DeNiro:

—Te estamos vigilando, tío, te estamos vigilando.

Por fin dan las doce, y todos en fila, para que luego digan que estamos mal educados, a la Santa Montaña: el Benacantil. Claro, que yo tengo un problema, que soy de tierras manchegas, que son todas planas, con vaquitas, y Don Quijote. Menos mal que soy un chico precavido, siempre llevo de todo (menos condones; ¿para qué?), así que me saco la bombona de oxígeno y el pico, y empiezo a escalar. Cuando llego arriba, unas ocho horas después, estoy lleno de mierda, cansado, y con ganas de vomitar, ¡y aún no estoy borracho! Eso sí, aún tengo esperanzas:

—Qué bien me lo estoy pasando!

Te internas entre la gente con tus amigos, vais a las rocas, pero las rocas están ocupadas; vas a la barandilla... y la barandilla ya no está... Así que te quedas ahí en medio, haciendo un círculo en torno las bolsas de Mercadona. Y tú te pones al tío, a buscar a tu supermodelo de la noche. Que dado las horas que son, pues tampoco pasa nada si no es supermodelo, ni argentina. Tampoco te vas a poner exigente ahora... con que sea tía, sobra. Haces las primeras incursiones: te acercas a una, «Mierda, novio»; te acercas a otra, «Mierda, novio»; te acercas a una tercera, «Mierda, novia... Mmmm, ¿me dejáis mirar?»

A la media hora ya estás cansado (sí, tienes muy poco aguante) y vas a por tu cubata, que lo has dejado... ¿dónde coño has dejado el cubata? Al final coges uno, que crees que es el tuyo... hasta que te tocan por la espalda... y es, claro, el tío de la polla.

—¡Tú qué coño haces con mi cubata!

Y claro, como cuanto estás borracho todo te hace gracia (por eso a Bush le hace gracia lo de Irak), pues te pones chulo y le sueltas:

—Joder, tío, es que todo es tuyo. ¡Tu cubata! ¡Tu polla!

Estás borracho, pero no eres gilipollas, y sabes que se impone la vieja táctica de salir corriendo. Cuando ya no puedes más, ocho vueltas arriba y abajo del Benacantil, te entran ganas de mear. Y acabas meando detrás de cualquier matorral, acojonado, por si te la muerde algún bicho. Además, compruebas una verdad universal: no importa cuánto te la sacuda; la última gota siempre se queda en el pantalón. Pero tú sigues optimista:

—¡Qué bien me lo estoy pasando!

Cuando has acabado ves que la gente ya se empieza a marchar... y que tus colegas te han dejado solo. Los buscas desesperado, porque no te quieres quedar solo. Y además vigilas por si aparece la supermodelo argentina, y también por si te encuentra el tío de la polla. ¡Menudo estrés! Llega el momento de bajar la montaña, y lo intentas hacer con tranquilidad, despacio, con dignidad... y acabas llegando a la zona de los pubs rodando. Que tiene sus ventajas: llegas antes con tus amigos.

—¡Ah! ¡Ya estabas aquí?

Os ponéis a callejear por el Barrio, pero claro, no te dejan entrar en ningún sitio porque aún llevas media botella de whisky en la mano. Y tú:

—Pero por qué? ¡Si tiene más de 18 grados!

Al final entráis en un sitio que, por el nombre, promete muchísimo: «El Potatito», que se llama así porque para poder entrar tienes que ir saltando los «potaos» de la gente. Pero cuando entras, todo se pone a cámara lenta, la música, las luces, la gente, los «potaos», porque ahí está, en la barra, tu supermodelo argentina. Bueno, probablemente no será supermodelo ni argentina, pero al verla piensas: «¿La falda es muy corta o sólo se ha puesto el cinturón?» Pero tienes un problema mucho más gordo: creo que ha llegado el momento de confesar que soy muy malo ligando. Y cuando digo malo quiero decir penoso. Y cuando digo penoso quiero decir que hasta un perro pintado de rosa, cojo y ciego, ligaría más que yo. Menos mal que tengo un amigo que le llamamos «el Nacho Vidal de la Noche Alicantina». Gallardón lo va a contratar en las obras de Madrid para hacer los agujeros. Así que le pides consejo:

—Pero si es muy fácil, tío. Te acercas bailando sutilmente, así, uno, dos, uno, dos, y le dices algo interesante.

Para ti bailar sutilmente es parecer Leonardo Dantés, pero te acercas y le dices... algo interesante:

—... uno, dos, uno, dos... —y vuelves con tu amigo—... tío, esto no funciona.

—Joder, pero dile algo más interesante.

Vuelves a acercarte a ella, y...

—... tres, cuatro, tres, cuatro...

Al final se la acaba follando tu amigo, ¡pero sólo porque él sabe contar hasta diez!

Son más de las cinco de la mañana, tú te quieras ir, y tus amigos te dicen:

—¡Vámonos al puerto!

—Al puerto tus cojones.

Y ahí estás, tirado en un portal, esperando el autobús, solo... bueno, solo no; estás con un vagabundo muy simpático que se te ha quedado dormido en el hombro y empieza a babear y a farfullar cosas extrañas en un idioma que tú no entiendes. Por fin llega el autobús, media hora después; te echas mano a la cartera... y no te queda dinero. El chófer, claro, simpatiquísimo:

—¡¡¡Subes o no!!??

Y tú:

—Qué bien me lo estoy pasando...

¡LO QUE ME PASÓ AYER!

Sergio Fernández

Pues no te jode lo que me pasó ayer que voy y me, y me... Que voy, que la cosa iba bien, y cojo, y voy (*sube el tono*) ¡y me muero! Me iba de marcha con mi coche a 190km/h, que antes era mucho pero ahora en euros son como 1,14€, eso no es nada (*imita un coche que va despacio*). Además que soy un tío prudente, cuando conduzco bebo la mitad, ya incluso desde que estoy en el coche.... Pues ahí iba, y yo, que soy un enamorado de la naturaleza, me fijo en el cielo y veo una merla, que es un pájaro. Y con la merla ahí, de repente lo vi todo claro: (*trascendental*): «Coño, la vida... qué maravillosa, el pájaro, el vuelo, la libertad... ¡chico, lo vi todo menos el árbol!». Menudo ostiazo. Digo: ¡Me cago en la puta merla! En realidad no lo dije así, tenía la mandíbula desencajada. (pausa) Bueno, estaba encajada, pero en la guantera. Yo estaba en la parte del maletero (*habla sin mandíbula*) ¡Me cago en la merla! Y pum, es decirlo y morirme. Qué perra es la vida, coño. Es muy humillante que tu última frase sea (*habla sin mandíbula*) «¡Me cago en la puta merla!»

¿Y qué pasa cuando te mueres? ¿Quién te recibe? ¿Un ángel? ¡No! ¿Alperí? ¡No! ¿Al morirte te reciben tres tías buenorras que te dicen: «Te vamos a estar follando toda la eternidad hasta que te dejemos la minga como un

cacahuete? ¡Nol! Te recibe (enseña el ñu) un puto ñu. Te lo juro por mis muertos (como cuando jugando al escondite) ¡y por mi primero! ¿Que qué es un ñu? El ñu es el *pringao* de la selva. El ñu, pa' que me entendáis, es al mundo animal lo que al mundo político es Zapatero. Todo el que lo ve se lo come. Pones un reportaje de leones, ya quién se comen? Al ñu. Uno de leopardos ya quién se comen? Al ñu. El otro día pongo uno de koalas, que na' más que comen eucalipto... Coño, hasta que vieron al puto ñu... Pues coge el ñu, que venía con un CD en la boca y pregunto al aire... «¿Un CD?» ¡Y me contesta el puto ñu! Digo: «¡Yo no estoy muerto, yo he llegado a la discoteca y voy entripado, nene!». Me dice: «Es que se nos ha estropeado el Supercinexin. Ya sabes, cuando te mueres durante unos segundos ves pasar toda tu vida en imágenes, pero se nos ha *jodido* el Supercinexin y llevamos toda la semana entregando CD's. Le pregunto: «Oye, perdona, ¿eres un ñu que habla?» Me contesta: «¿Tengo pinta de ser tres tíos en pelotas que te quieren follar durante toda la eternidad?» Digo: «O, sea, que habéis grabado mi vida sin mi permiso, la habéis pirateado y la entregáis en CD, ¡piratas! Y mientras estamos conversando se oye una voz que aparece de la nada: «¡¡Piratas, delincuentes, ladrones!!» Me giro, ¿y quién coño era? (saca la *imagen de Pau Donés, casi temblando, como exaltado*) «¡¡Delincuentes, ladrones, la piratería es delito!!» Efectivamente, Pau Donés, el cantante de *Jarabe de Palo*. «¡¡Piratas!!» (pegándole de vez en cuando bofetadas) Digo: «Pau, por lo menos esta gente tiene la decencia de copiar cosas que no son suyas. Tú llevas diez años copiándote a ti mismo. Que te enseñaron tres acordes y cinco palabras, *La flaca, Depende, Bonito, Crita, y Olé*, y con ellas has hecho seis discos *calcaos*, pedazo de cabrón». Y el Pau a su bola: «¡Piratas, piratas!» ¡Y de repente quién llega? (saca la «bandera pirata» *impresa, mientras grita*) ¡¡Aaahhh!! ¡¡Efectivamente!! (pausa) ¡María Patiño! Y a todo esto dice el animal: «Va a ver éste lo que es bueno». Y le contesta el ñu: «Eso es, María, dale duro». Y se vuelve la Patiño hacia Pau: (grita cosas *ininteligibles, es un histérica, las dos imágenes se pegan*) Digo: «¿Pero éstos qué hacen aquí si no están muertos?» A lo que responde el ñu: «Pues deberían estarlo». (alteración progresiva) E iluminado por esa frase del sabio ñu aprovecho que me dan la espalda para darles pa'l pelo (tira al suelo las imágenes y les

«mata») hasta que acaban muertos en la propia Muerte! A partir de entonces me llaman ahí el Cucal... ¡Porque los mato bien muertos! (pausa, coge la *imagen de María Patiño, al dorso está el ñu*)

(Con el ñu a la izquierda) «Oye, Sergilín... ¿No crees que has metido en esta historia a Pau Donés y a Patiño un poco con calzador, un poco *forzao, na'* más que pa' pegarles una somanta palos y matarlos en público?» (tímido, avergonzado) Digo: «Sí, eso es verdad». «Muy bien, muy bien. Pues na' más que por eso te vamos a dar 150 años de vida extra y encima cuando te mueras... ¡te van a recibir tres tías buenorras que te van a follar durante toda la eternidad! (parece que se el actor se *marcha del escenario pero...*) Un momento. Si alguien quiere un recibimiento parecido al mío al morirse... (enseña una *imagen de Jorge Javier Vázquez*) ¡me ha sobrado a Jorge Javier Vázquez, se lo regalo!

CONSPIRACIÓN Y CONSTIPACIÓN DIFEREN EN UNA LETRA

Pascual Carbonell Segarra

Yo no estoy aquí, si les preguntan, ustedes no me han visto, no me conocen y nunca ni una sola vez les he contado nadadadenadadenada. Ustedes no están aquí y esto no está sucediendo. Yo no soy yo. Y tú no eres tú, tú eres él. Y tú puedes ser yo. Y yo puedo ser aquél. Sííííí, tú puedes ser ella y así cada uno podría ser el de al lado o el que le dé la gana, ¡ja!ja!

¡Por qué tantas precauciones! ¡Pues por «ellos»! «Ellos» nos vigilan. Lo saben todo. Están entre nosotros. «Ellos» comen, trabajan, beben, se reproducen y mueren –o fingir hacen hacerlo–, como nosotros, pero no son como nosotros, «ellos» son como «ellos». La iglesia, el gobierno, los espías internacionales, la CIA, el MI-6, la mafia rusa, los masones, los mesones, los moscones y los meones. Los tigres y los leones, todos «ellos» quieren ser los campeones. Todos ellos son «ellos», que en connivencia con «los otros», los de raticulin y la constelación Ganímedes, controlan nuestras vidas, fijan el euribor, deciden si vamos a tener un hijo, si iremos de vacaciones a Benidorm o si nos pondremos falda o pantalones. Entre «ellos», «los otros» y «los de los bancos», que pueden ser parte de «ellos» o de «los otros» o ser independientes, se reparten todo el pastel. Pero entre todos ellos, «ellos» son los

peores. Se les reconoce a simple vista ya que tienen un ojo más cerrado que los otros dos, porque siempre van apretando el culo, como si no quisiesen que se les escapara toda la mierda que llevan dentro. «Ellos» suelen ser del PP, aunque también los hay de otros partidos, incluso los hay apolíticos, es decir, que se cambian de uno a otro bando según el pie con el que les interese levantarse. Lo más seguro es que ahora mismo «ellos» estén rodeando este local y que cuando salgamos nos detengan y nos metan a todos en alguna de sus clínicas secretas, como las de corporación dermoestética, y nos laven el cerebro. *Conmigo ya lo han hecho. Dos veces.* «Ellos», o «los otros», no estoy segura. «Los de los bancos» sí que estaban enterados, eso seguro. No me han dado la hipoteca.

Y todo por la Teoría de la conspiración. Todo lo que está pasando no es más que una cortina de humo. Podría ser una cortina de gasa o una veneciana o una persiana mallorquina, pero no, «ellos» prefieren una cortina de humo. ¿Y por qué de humo? Pues por la contaminación. A más humo, más contaminación, a más contaminación más asmáticos, a más asmáticos más ascensores, a más ascensores más ascensos y a más ascensos más dura será la caída. Cabrones.

¿Por dónde iba?

Ah, sí, la teoría de la conspiración. ETA y los terroristas islamistas unidos por la independencia de Euskadi. Eso es lo que «ellos» quieren que creamos. Zapatero y Rajoy están juntos en esto. Porque en el fondo se llevan que te cagas. Sí, ZP y Mariano se van juntos a cenar, planean sus vacaciones juntos, se van juntos al baño, de compras, al cine, de botellón, de acampada, se cogen de la mano cuando creen que nadie les ve y se rozan, sí, se rozan mucho... y se miran, así, mmm con amor... Lo de los insultos lo hacen para desviar nuestra atención –más humo–, para que no descubramos la verdad y sí, también porque les pone cachondones. La verdad verdadera, la cruda y puta verdad de la buena es que ZP y Mariano están liados. A lo mejor hasta se casan, porque ya pueden. Se lo prometió ZP a Mariano si ganaba las elecciones. Y cumplió. Lo que pasa es que Mariano, Mari-ANO, aún siente algo por Fraga, y claro, como no se muere...

Pero volvamos con el 11-M. La verdad, toda la verdad y nada más que la verdad, lo juro, es que todo este lío ha sido una trama organizada, planeada y ejecutada por una de las mentes criminales más astutas del mundo, y no me refiero al periódico ni a Bin Laden ni a ETA, me estoy refiriendo a la muy armada, muy peligrosa y muy fiolla... Teresa Rabal.

Hija de Pu.. de Paco, de Paco Rabal, el de lo Hombres de Paco.

Detrás de esa carita de no haber roto un plato en su vida, Santa Teresa Rabal ha creado un super-ejército de super-niños super-pijos y super-repelentes que, además de cantar, bailar y tocar el piano super-guay, están preparados para cometer los más atroces arroces y atentados super-super-terroristas. Sus fines: no los sé. Dudo que ella misma los sepa. Está loca, todo el mundo lo sabe.

Está loca por el circo.

Y esa es toda la verdad, que hay que saber leer entre líneas y hacer caso a las señales. Stops, cedas, semáforos y cosas desas.

Para terminar, y antes de que «ellos» me hagan desaparecer para siempre, quería enumerarles a ustedes algunas de las teorías constipatorias, que provocan constipados, acerca de Josemaría Aznar, el ex-presidente borrachete más dicharachero de Barrio Sésamo. A saber:

Uno. Josemaría Caballero Illuminati. Ana Botella sería el santo Grial, es decir, la BOTELLA donde estaba el vino que se bebió Jesús a pachas con Aznar en su Última Cena.

Dos. La CIA, por orden de George Bush, insertó a Josemaría un microchip en los huevos, –desde donde los hombres tienen línea directa con el cerebro–, para así poder controlarle. Por eso Aznar gobernó «¡Por sus santos cooooojooones!».

Y tres. Aznar es un agente doble comunista, con licencia para cagarla, al servicio de Fidel Castro, infiltrado en el PP y amigo íntimo de Hugo Chávez. Aznar está interpretando a la perfección el papel de facha, a pesar de ser más rojo que la Sole de «7 vidas».

Yo, personalmente, tengo otra teoría, y es que Josemaría Aznar es, ha sido y será... simplemente...

...un poco GILIPOLLAS.

Claro está que eso sólo es una teoría.

V. BALANCE DE MUESTRAS ANTERIORES

AUTORES HOMENAJEADOS

- ANTONIO BUERO VALLEJO
- FRANCISCO NIEVA
- ALFONSO SASTRE
- ANTONIO GALA
- JOSÉ MARTÍN RECUERDA
- FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
- JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA
- JOSEP MARÍA BENET I JORNET
- JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ
- FERNANDO ARRABAL
- RODOLF SIRERA
- JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS
- PALOMA PEDRERO
- JERÓNIMO LÓPEZ MORO

TALLERES DE DRAMATURGIA

I MUESTRA

Impartido por SERGI BELBEL

II MUESTRA

Impartido por JOSE LUIS ALONSO DE SANTOS

III MUESTRA

Impartido por JOSÉ SANCHÍS SINISTERA

IV MUESTRA

Impartido por RODOLF SIRERA

V MUESTRA

Impartido por FERMÍN CABAL

VI MUESTRA

Impartido por CARLES ALBEROLA

VII MUESTRA

Impartido por YOLANDA PALLÍN

VIII MUESTRA

Impartido por IGNACIO DEL MORAL

IX MUESTRA

Impartido por PALOMA PEDRERO

X MUESTRA

Impartido por JUAN MAYORGA

XI MUESTRA

Impartido por ITZIAR PASCUAL

XII MUESTRA

Impartido por JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

XIII MUESTRA

Impartido por CHEMA CARDEÑA

XIV MUESTRA

Impartido por ALFONSO ZURRO

ENCUENTROS Y SEMINARIOS**I MUESTRA**

- «En torno al autor»
- «El autor y la didáctica de la escritura»
- «El autor y el proceso creativo»
- «El autor y los medios de comunicación»
- «Modelos de Gestión para la difusión de la Dramaturgia Contemporánea: la Convención Teatral Europea»

II MUESTRA

- «El teatro de Francisco Nieva»
- «Teatro infantil»
- «En memoria de Lauro Olmo»
- «Cine y Teatro»
- «La traducción de textos teatrales»
- «Edición y distribución de textos teatrales»

III MUESTRA

- «Encuentro con Alfonso Sastre»
- «Escribir teatro en la Comunidad Valenciana»
- «Crítica teatral y dramaturgia contemporánea»

IV MUESTRA

- «Recientes incorporaciones a la escritura escénica femenina en España»
- «El autor / director de escena»

V MUESTRA

- «El teatro en T.V.E. / El caso de Estudio 1»
- «Los jóvenes autores y el Premio Marqués de Bradomín»
- «Las directoras de escena ante el texto español contemporáneo»

VI MUESTRA

- Lectura dramatizada «Las bicicletas son para el verano»
- «Las lecturas dramatizadas: ¿Un nuevo género escénico?»
- «Perspectivas de la escritura escénica en el cambio de siglo»
- «Los Premios de Literatura Dramática: un debate de futuro»
- «La Traducción de la Dramaturgia contemporánea. Su circulación en Europa y los derechos de autor»

VII MUESTRA

- ¿Existe una dramaturgia de teatro de calle?
- Encuentro de jóvenes autores
- La autoría teatral en el futuro: ¿por qué? ¿para qué? ¿para quién?

VIII MUESTRA

- «El autor, el productor y el exhibidor en el teatro español contemporáneo»
- Ediciones digitales de textos teatrales
- Encuentros «Marqués de Bradomín»
- El autor en sus traducciones

IX MUESTRA

- «Teatro y racismo». Proyección y debate de «BWANA»
- «Encuentro con el autor Domingo Miras»
- Mesa redonda con jóvenes autores de Andalucía
- Encuentro «Marqués de Bradomín: del texto a la representación»
- «La autoría en el café-teatro/teatro-cabaret»
- «El fomento de la traducción: Encuentro Francia-España»

X MUESTRA

- Recuerdo a Adolfo Marsillach. Proyección y debate de «YO ME BAJO EN LA PRÓXIMA, ¿Y USTED?»
- «Encuentro con el autor Jesús Campos»
- Encuentro Marqués de Bradomín: «Las estrategias narrativas en el texto teatral»
- Encuentro de traductores europeos

XI MUESTRA

- Proyección de «CARICIAS» de Sergi Belbel
- «Encuentro con el autor Ignacio Amestoy»
- «La gestión del gran derecho según la L.P.I.E.»
- «Las relaciones entre el texto dramático y representación escénica»
- «Encuentro internacional de traductores»

XII MUESTRA

- Proyección de «LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO» de Fernando Fernán-Gómez
- «Encuentro con el autor Jerónimo López Mozo»
- «La Red española de teatros ante la dramaturgia contemporánea»
- «Encuentro internacional de traductores»

XIII MUESTRA

- Proyección de "¡AY, CARMELA!" de José Sanchis Sinisterra
"Encuentro con el autor José Sanchis Sinisterra"
"Encuentro con el autor Juan Mayorga"
"Encuentro internacional de traductores"
"La dramaturgia española contemporánea y su relación con las Escuelas Superiores de Arte Dramático"

XIV MUESTRA

- Proyección de "ACTRICES" de Josep M. Benet i Jornet
Presentación del "Laboratorio de la Escritura Teatral"
Presentación del "Foro Teatral Ibérico"
Encuentro con el autor Sergi Belbel en el marco de encuentros sobre la traducción

RELACIÓN DE ESPECTÁCULOS PROGRAMADOS EN LA I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII Y XIV MUESTRA

I MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

FERNANDO Y ÁLVARO AGUADO «Con las tripas vacías» por Morboria Teatro	J. CRACIO Y Y. MURILLO «Una Cuestión de azar» por el Centro Andaluz de Teatro (CAT)
J. L. ALONSO DE SANTOS «Dígaselo con valium» por Pentación S.A.	EDUARDO GALÁN «Anónima sentencia» por Deglobe S.L.
A. BUENO Y A. IGLESIAS «En la ciudad soñada» por Teatro Guirigai	SARA MOLINA «Cada noche» por Teatro para un instante
ANTONIO BUERO VALLEJO «El sueño de la razón» por Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana	DANIEL MÚGICA «La habitación escondida» por P.M.S. Producciones S.A.
FERMÍN CABAL «Travesía» por Producciones Calenda	JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA «Miserio próspero» por El Teatro Fronterizo
ERNESTO CABALLERO «Auto» por Teatro Rosaura	JAVIER TOMEÓ «El cazador de leones» por Tres en Raya Espectáculos

II MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

J. L. ALONSO DE SANTOS
«Hora de visita»
por Pentación S.L.

LUIS ARAUJO
«Vanzetti»
por C.C.C.K.

BERNARDO ATXAGA
«El caso del equilibrista que no podía dormir»
por Maskarada

ANTONIO BUERO VALLEJO
«Las trampas del azar»
por Enrique Comejo

ERNESTO CABALLERO
«La última escena»
por E.C. Producciones

MAITE CARRANZA
«Cachetes»
por Els Aquilinos

ANGEL CERDANYA
«Si soy así»
por El Sueco

LLUISA CUNILLÉ
«Liberación»
por Cae la Sombra

A. LIMA
«Las siamesas del puerto»

XIMO LLORENS
«Poquelin-Poquelen»
por Teatres de la Generalitat Valenciana (TCV)

VICENT MARTÍ XAR
«Veles i vents»
por Xarxa Teatre

JAVIER MAQUA
«Papel de lija»
por Margen

SARA MOLINA
«Tres disparos, dos leones»
por Teatro para un Instante

MIGUEL MURILLO
«Un hecho aislado»
por Arán Dramática

FRANCISCO NIEVA
«Manuscrito encontrado en Zaragoza»
por Fin de Siglo/Teatro del Laberinto

MIQUEL OBIOLS
«Datreibl»
por Archiperre

CÁNDIDO PAZÓ
«Reinas de piedra»
por Ollomoltranya

ALFONSO PLOU
«Carmen Lanuits»

JOAN RAGA
«La familia Vamp»
por Visitants

J. M. REIG Y J. L. MIRA
«Caso de bola»
por Jácara-Del Blau

MAXI RODRIGUEZ
«The currant 3»
por Toaletta Teatro

PACO SANGUINO Y RAFAEL GONZÁLEZ
«Metro»
por Moma Teatre

ALFONSO SASTRE

«¿Dónde estás, Ulalume, dóndes estás»
por Eolo Teatro

P. TABASCO Y B. SANTIAGO
«Variaciones o también Merlin sufrió de amores»
por Mujercitas

RAÚL TORRENT Y FERRÁN RAÑÉ

«Dicho sea de vaso»

EGUZKI ZUBIA
«Tesoro mío»
por Dar Dar

ALFONSO ZURRO
«Retablo de comediantes»
por La Jácara

III MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

C. ALBEROLA Y P. ALAPONT
«Curriculum»
por Alberna

B. ATXAGA, S. BELBEL, E. CABALLERO, P. ORTEGA Y A. ZURRO
«Por mis muertos»
por Teatro Ceroa y Teatro de la Jácara

ERNESTO CABALLERO
«El Insensible»
por Lanfri Topera

EUSEBIO CALONGE
«Obra Póstuma»
por La Zaranda

P. CASANOVAS, R. ROMAGOSA Y T. ALBÁ
«Rusc, el maleficio del brujo»
por La Pera Ilimonera

XAVI CASTILLO Y CESCA SALAZAR
«Pánic al centenari y tres eran tres»
por Pot de Plom

PATI DOMENECH
«Michin y las nubes»
por La Machina

J.R. FERNÁNDEZ, A. SOLO, F. LASSALETA Y P. CALVO
«Sangre iluminada de amarillo»
(Tras Macbeth)
por Yacer Teatro

RODRIGO GARCÍA
«Notas de cocina»
por La Carnicería Teatro

EMILIO GOYANES
«La Luna»
por Lavi e Bel

LUIS LÁZARO
«Soy de España»
por Culebrón Portátil

VICENTE LEAL GALBIS
«A la paz de Dios»
por Apiti-Pitinna

CRISTINA MACIÁ
«Revolución en Galeras»
por La Carátula

JORGE MÁRQUEZ
«La fuerla suerte de Perico Galápagos»
por Uroc Teatro

ADOLFO MARSILLACH
«Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?»
por *Pentación S.L.*

VICENT MARTÍ XAR
«El señor Tornavís»
por *Volantins*

ANTONIO ONETTI
«Salvia»
por *Cuarta Pared*

JOSEP PERE PEYRÓ
«Quan els paisatges de Cartier-Bresson»
por *Morel Teatre*

JORDI PESSARRODONA
«Parasitum»
por *Gog y Magog*

ANTÓN REIXA
«El silencio de las xigulas»
por *Legaleón*

MAXI RODRÍGUEZ
«Oe, oe, oe!»
por *Toaleta Teatro*

JORDI SÁNCHEZ
«Kràmpack»
por *l'Idiota*

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
«Marsal, Marsal»
por *El Teatro Fronterizo*

ALFONSO SASTRE
«Los dioses y los cuernos»
por *Producciones «N»*

SARA MOLINA
«Entre nosotros»
por *Teatro Tamaska*

PEPE MURGA
«Vaya show»
por *Pepe & Mahia*

I. PASCUAL, A. MORALES Y M. BORJA
«Entre bromas y veras»
por *las Sorámbulas*

JOSEP PERE PEYRÓ
«Deserts»
por *J.P.P.*

CARLES PONS
«Síthete al carro»
por *Teatre de l'Home Dibuixat*

IGNACI RODA
«Grumic»
por *Tábata*

ÁNGEL RUIZ Y MARIANO MARÍN
«Canciones animadas»
por *Producciones Cachivache*

FRANCISCO SANGUINO
«El urinario»
por *Moma Teatre*

PEPE SEDÓN Y FRAN PÉREZ
«Annus horribilis»
por *Chévere*

RODRIGO GARCÍA
«Acera derecha»
por *Cuarta Pared*

IV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANTONIO ÁLAMO
«Los borrachos»
por *Centro Andaluz de Teatro*

CARLES ALBEROLA
«Estimada Anouchka»
por *Albena Produccions*

J. L. ALONSO DE SANTOS
«Yonquis y Yanquis»
por *Pentación S.L.*

JOSEP MARÍA BENET I JORNET
«Testamento»
por *Chácena*

ERNESTO CABALLERO
«Destino desierto»
por *Teatro del Eco / Barbotegi*

NEREA CALONGE I IDOIA BILBAO
«Piscueletes»
por *Pupperherts Studio's*

CHEMA CARDEÑA
«La estancia»
por *Arden Producciones*

P. CASANOVAS, P. ROMAGOSA Y T. ALBÁ
«Quo no vadis?»
por *La Pera Ulimonera*

DOLORES COLL
«Medusa»
por *Artistrás / Camaleón*

LLUISA CUNILLÉ Y F. ZARZOSO
«Intemperie»
por *C. Hongaresa de Teatre*

ANTONIO GALA
«Nostalgia del paraíso»
por *Centro Dramático Nacional*

RAFAEL GONZÁLEZ
«El culo de la luna»
por *Eolo / UPV*

CARLES ALBEROLA
«¿Por qué mueren los padres?»
por *Albena Produccions*

ALFONSO ARMADA
«El alma de los objetos»
por *Koyaansqatsi*

CARLES BENLLIURE
«La llum»
por *Teatre de la Resistència*

T. BERRAONDO, C. GIL Y M. PUYO
«Medea Mix»
por *Metadones*

IGNACIO DEL MORAL
«Rey Negro»
por *Centro Dramático Nacional*

PATI DOMENECH
«Patito feo»
por *la Machina*

GUSTAVO FUNES
«El ladrón de sueños»
por *Histrión Teatro*

EMILIO HERNÁNDEZ
«Incorrectas»
por *Prod. Teatrales Contemporáneas*

ALEJANDRO JORNET
«Retrato de un espacio en sombras»
por *Malpaso*

XAVIER LAMA
«O peregrino errante que cansou ó demo»
por *Centro Dramático Calego*

JOSÉ MARTÍN RECUERDA
«Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca»
por *Teatres de la Generalitat Valenciana*

LUIS MATILLA
«La risa de la luna»
por Teatro Cuirí Gay

P. MIRALLES, R. ESPINÓS Y C. SOLER
«Per dones»
por Essa Minúscula Cia T.

VICENTE MOLINA FOIX
«Seis armas cortas»
por Adrián Daumas

JAVIER MONZÓ
«Bar Baridad»
por Yorick Cia D'Ad

ANTONIO MUÑOZ DE MESA
«Torrijas de cerdo»
por Teatro María La Negra

FRANCISCO NIEVA
«Lobas y zorras»
por Geografías Teatro

YOLANDA PALLÍN
«Lista negra»
por Calenda

ITZIAR PASCUAL
«Holliday aut.-Postal de mar»
por Dante

DAVID PLANELL
«Bazar»
por Pentación S.L.

ÁNGEL RUIZ Y MARIANO MARÍN
«101 años de cine»
por Producciones Cachivache

ROBERTO VIDAL BOLAÑO
«Angelitos»
por Teatro Do Aquí

SARRIÓ, REIG Y GARCÍA
«Uno Solo»
por Combinats

TONI ALBÁ
«Mi Odisea»
por Teatro Paraíso

YOLANDA PALLÍN
«Los motivos de Anselmo Fuentes»
por Noviembre Cía. de Teatro

PACO ZARZOSO
«Umbras»
por Moma Teatre

XAVIER CASTILLO
«Jordiet Contrataca»
por Pot de Plom

CARLOS MARQUERIE
«El rey de los animales es idiota»
por Cia. Lucas Cranach

JORDI GALCERÁN
«Dakota»
por Janttaka Teatrosa

VIGIL, BATANERO Y SÁNCHEZ
«Lo peor de Académica Palanca»
por Vértigo Producciones

MUÑOZ, COUCEIRO, DACOSTA Y CUÑA
«Tics»
por Sarabela Teatro

JESÚS CAMPOS
«Triple salto mortal con pируeta»
por Teatro a Teatro

BORJA ORTIZ DE GONDRA
«Dedos»
por Noviembre Cía. de Teatro

CADAVAL, CALVO Y MOSQUEIRA
«Para ser exactos»
por Mofa e Befá

GERARDO MALLA
«El Derribo» por Pentación S.L.

VI MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

M.A. MONDRÓN Y J. PESCADOR
«Junas»
por K de Calle

M.A. MONDRÓN
«Hazte Azteca»
por K de Calle

CHEMA CARDEÑA
«La puta enamorada»
por Arden Producciones

FERNANDO FERNÁN GÓMEZ
«Lazarillo de Tormes»
por Producciones El Brujo

ÍÑAKI EGUILUZ
«La vuelta al mundo en 80 cajas»
por Markelirie

ROBERTO GARCÍA
«Óxido»
por Malpaso

PALOMA PEDRERO
«Una estrella»
por Teatro Del Alma

LUCÍA SÁNCHEZ
«Lugar Común»
por Zurda Teatro

EDUARDO ZAMANILLO
«Robotro qué tal»
por P.T.V.

ERNESTO CABALLERO
«María Sarmiento»
por Teatro El Cruce

VII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANTONIO ALAMO
«Ataques de Santidad»
por Teatro del Azar

CARLES ALBEROLA Y ROBERTO GARCIA
«Besos»
por Alberna Teatro

IGNACIO AMESTOY
«Violetas para un borbón»
por Teatro del Laberinto

EUSEBIO CALONGE
«Cuando la vida eterna se acabe»
por La Zaranda

JESÚS CAMPOS
«Naufragar en internet»
por Teatro A Teatro

XAVI CASTILLO Y PANXI VIVÓ
«Defecte 2000»
por Pot de Plom

EULOGIO DASPENAS
«Las Cochinillas prodigiosas»
por Máquina Mecánica

FERNÁNDEZ, PALLÍN, YAGUE
«Las manos»
por Cuarta Pared

TIAN GOMBÁU Y PANXI VIVÓ
«La vuelta al mundo en 80 máscaras»
por Teatre de l'Home Dibuixat

CARLOS GÓNGORA
«Babilonia I y II»
por Axioma Teatro

EMILIO GOYANES
«Marco Polo»
por Lavi e Bel

GRAPPA Y TONI ALBÁ
«Muac»
por Grappa Teatre

JUAN LUIS MIRA
«Malsueño»
por Jácara Teatro

ANTONIO MORCILLO
«Los carníceros»
por Dedalus Teatro

MIGUEL MOREY
«Deseo de ser piel roja»
por Plan de Fugas

ADOLFO PASTOR Y SANTIAGO NOGUES
«Gilipollas sin fronteras»
por Gilipollas sin fronteras

PALOMA PEDRERO
«Cachorros de negro mirar»
por Teatro del Alma

JOAN RAGA
«Festa Animal»
por Escura Splats

LAILA RIPOLL
«La ciudad sitiada»
por Micomicón

ARTURO SÁNCHEZ VELASCO
«Martes 3:00 a.m. más al sur de carolina del sur»
por Teatro del Astillero

JOSE SANCHIS SINISTERRA
«Naque o de piojos y actores»
por Teatro de la Huella

JAVIER TOMEÓ
«Los misterios de la ópera»
por Geografías Teatro

ROBERTO VIDAL BOLAÑO
«Rastros»
por Teatro Do Aquí

EDUARDO ZAMANILLO
«Adultos (título provisional)»
por PTV

ALFONSO ZURRO
«Tres farsas maravillosas»
por Quiquimón

VIII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

SANTI UGALDE
«Paquetito»
por Trapu Zaharra

ALFONSO PLOU
«Buñuel, Lorca y Dalí»
por Teatro del Temple

JAVIER ESTEBÁN
«Barroco-Roll»
por Azar Teatro

YOLANDA PALLÍN
«La mirada»
por Teatro de la Ribera

JOSEP MARÍA BENET I BORNET
«¡Ay, caray!»
Por Salvador Collado

P. CASANOVAS, P. ROMAGOSA, T. ALBÁ
«Llorenç de l'ávia i la catifa voladora»
por La Pera Llimonera

FRANCISCO ZARZOSO
«Mirador»
por Compañía Hongaresa de Teatre

TONI MISÓ
«Fuera de juego»
por Dramaturgia 2000

MARTA TORRES
«El sable y la paloma»
por Teatro de Malta

JOSÉ SANCHÍS SINISIERRA
«Ay, Carmela»
por Maracaibo Teatro

JULI DISLA
«Al anochecer»
por Dramaturgia 2000

ERNESTO CABALLERO
«Un busto al cuerpo»
por Teatro el Cruce

EDUARDO ZAMANILLO
«La ramita de hierbabuena»
por Teloncillo

ARRABAL, DIOSDADO, PEDRERO, RODRÍGUEZ MÉNDEZ, SASTRE
«Aromas de Kalidoskope»
por Robert Muro producciones

ÍÑIGO RAMÍREZ DE HARO
«Hoy no puedo ir a trabajar porque estoy enamorado»
por DD Company & Duskon

JUAN MAYORGA
«El gordo y el flaco»
por El Vodevil

T. MARTÍNEZ Y S. CORTÉS
«Buenhumorados»
por Lokaga falta

BORJA ORTIZ DE GONDRA
«Exiliadas»
por Atalaya

MANUEL VEIGA
«Recreo»
por Proyecto Madrid Escena

ANGEL ESTELLÉS
«Amalgama»
por Angel Estellés

MIGUEL MUÑÓZ
«Espere su turno»
por Zanguango Teatro

FULGENCIO M. LAX
«Paso a Nivel»
por Alquibla Teatro

SARA MOLINA
«Made in China»
por Q Teatro y Unidad Móvil

DAVID DESOLA
«Baldosas»
por Arribus

JAIME OCAÑA
«La fragidez como la manifestación
explosiva de la ninfomanía»
por Belladona Teatro

IX MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

EMILIO GOYANES
«Lavidada»
por Lavi e Bel

JAUME POLICARPO
«Pasionaria»
por Bambalina Titelles

CARLES BENLLIURE
«Diario carreta, noticias oraless»
por Xarop Teatre

JORDI GALCERÁN
«Paraules encadenades»
por Saineters

RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO
«Si un día me olvidaras»
por Teatro del Astillero y Centauro
Teatro

JOSE MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ
«Última batalla en el Pardo»
por Salvador Collado

CARLOS NUEVO
«El secreto de los hombres libres»
por Rayuela Producciones Teatrales

GONZALO SUÁREZ
«Palabras en penumbra»
por Albenia Produccions / Espai MOMA

FRANCISCO SANGUINO
«El cumpleaños de Marta»
por El club de la serpiente

SEBASTIÁN JUNYENT
«Pa siempre»
por Descalzos Producciones

**ABELLÁN/CARRALERO/ESTEVE/
LOPEZ ALOS/ MENARGES/MESTRE**
«8 monólogos 8»
por Sólo ante el peligro

**J.R. FERNÁNDEZ/YOLANDA PALLÍN/
JAVIER C. YAGÜE**
«Imagina»
por Cuarta Pared

FERNANDO ARRABAL
«El triciclo»
por Jácara Teatro

LABORDETA/FERNÁNDEZ
«Miedo ambiente»
por Basur

MIGUEL OLMEDA
«K.O.»
por PiKor Teatro

E. ZARZOSO/LL. CUNILLÉ
«Viajeras»
por Hongaresa de Teatro

QUIM MONZÓ
«El porqué de las cosas»
por Tantaka Teatros

ALEJANDRO JORNET
«Aeropuertos»
por Malpaso

TRAVESÍ/J. SINMIEDO
«Tú come bollos»
por Bollería Fina

ROBERTO VIDAL BOLAÑO
«Los papalagui»
por Teatro Do Aquí

JAIME SALOM
«Las señoritas de Avignon»
por Mapa Producciones

X MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

**F. GRANELL, J. BENAVENT Y F.
BENAVENT**
«Ritme i Foc»
por Teatre de l'Ull

**JOAQUÍN HINOJOSA E ISABEL
CARMONA**
«Defensa de Dama»
por Teatro de la Abadía

ANTONIO MUÑOZ DE MESA
«Objetos perdidos»
por Uroc Teatro

ALFONSO PLOU
«Picasso adora la Maat»
por Teatro del Temple

FERNANDO ARRABAL
«Carta de amor (Como un suplicio
chino)»
por Centro Dramático Nacional

JULIA RUIZ
«El gran traje»
por Lasal Teatro

JESÚS CAMPOS
«De tránsitos»
por Teatro A Teatro

J. SORS, M. TORRAS Y J. GILABERT
«Comix»
por Clown Teatre

EDUARDO ALONSO
«Alta comedia»
por Teatro Do Noroeste

E. CABALLERO, P. CALVO, J. R. DE LA MORENA, J. MAYORGA, C. PAZÓ, MAXI RODRIGUEZ Y R. SIRERA
«Miedo escénico»
por Yacer Teatro

EMILIO GOYANES
«Yai»
por Lavi e Bel

A. ROLDÁN, E. GALÁN Y L. LORENTE
«Memoria y olvido (Argentina 76- nunca más)»
por Nemore Producciones / *El sombrero de Ala Ancha* /
FIT Iberoamericano de Cádiz

PASQUAL ALAPONT
«Una teoría sobre eso»
por La Depedent

JOAN C. MARTÍNEZ
(coord. Creación colectiva)
«Tiempo es.com»
por Contr@as

PILAR CAMPOS GALLEG
«La herida en el costado»
por RESAD

JUAN LUIS MIRA
«A ras del cielo»
por Jácara Teatro

VALENTÍ PIÑOT
«Una clase con D. Abili»
por Pimpinelles Teatre

GORKA CERO
«Prímus»
por Hortzmuga

RAFAEL PONCE
«Los cabeza-globo (son felices en su parque eólico)»
por Esteve y Ponce

ANTONIO FERNÁNDEZ LERA
«Mátame, abrázame»
por Magrinyana

C. ALBEROLA Y R. GARCÍA
«Spot»
por Albena Teatre

M. ESTEVE, M. TORRECILLA, J. ABELLÁN, T. SAVALL, M.A. MORA, M.A. CARRASCO, J.R. CARRELEIRO Y P.A. SERRANO
«8 monólogos 8»
por Solo/a ante el peligro

CHEMA CARDEÑA
«La reina asesina»
por Arden Producciones

PALOMA PEDRERO
«Noches de amor ejímero»
por Teatro del Alma

XI MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

ANDER ELIZONDO
«A cuestas con Murphy»
por Vaivén Producciones

MARCIAL GÓNGORA
«Génesis»
por N.S.M. Teatro

IÑAKI EGUILUZ
«DSO»
por Markeliñe

CARLOS SARRIÓ
«A quien madruga»
por Cambaleo Teatro»

J. MONTAÑÉS Y V. PIÑOT
«Dusan Gole»
por Pimpinelles Teatre

RODOLF SIRERA
«El veneno del Teatro»
por Trece Producciones»

EMILIO GOYANES
«A todo trapo»
por Lavi e Bel

J.R. FERNÁNDEZ, Y. PALLÍN Y J.G. YAGÜE
«24/7 (Trilogía de la juventud III)»
por Cuarta Pared

EDUARDO ZAMANILLO
«Cambio de plan»
por PTV Clown

RAFAEL MENDIZÁBAL
«Madre Amantísima»
por La Avispa S.L.

ENRIC NOLLA
«Tratado de blancas»
por Sala Beckett

ROSA FRAJ
«Tres històries sobre la vida»
por Papallona Teatre

ISABEL-CLARA SIMÓ
«Cómplices»
por la Dependent

EMILIO DEL VALLE
«Cuando todo termine»
por Armar Teatro

DAVID BARBERO
«Evitango»
por La Rana verde Producciones

ITZIAR PASCUAL
«Proyecto Pére- Lachaise»
por Acciones Imaginarias

JAVIER TOMEÓ
«La agonía de Proserpina»
por Centro Dramático de Aragón

EVA GONZÁLEZ
«Salomé o ¡La candela!»
por Producciones Inconstantes

FERMÍN CABAL
«Tejas Verdes»
por Arán Dramática»

EUSEBIO CALONGE
«Ni sombra de lo que fuimos»
por La Zaranda»

ANTONIO ONETTI
«La calle del infierno»
por ¡Valiente Plan!

J. ABELLÁN, M. ESTEVE, C. GARCÍA, V. IVARS, O. MORA, J.M. POYATOS, E. SÁNCHEZ, M. TORRECILLAS
«8 monólogos 8»
por Sol@ ante el Peligro

LLÓISA CUNILLÉ
«Te diré siempre la verdad»
por *Homar* y *Temporada Alta*

MANUEL RIVAS
«La mano del emigrante»
por *Tantaka Teatro*

XII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

JULIO SALVATIERRA
«John & Jitts»
(el señor de los monos)
por *Metamorfosis P.T.*

PASQUAL ALAPONT
«Bultaco 74»
por *Cía. de Teatre la Dependent*

SERGÍ GONZÁLEZ
«Führer»
por *Teatro de la Saca*

M. TORRECILLA, J. POYATOS, O. DINAMITA, O. MORA, J. A. JIMÉNEZ, J. PALACIOS, E. CORREDERA.
«Sol@ ante el peligro»
por *7 Magnific@s 7*

DIEGO LORCA Y PAKO MERINO
«Folie à deux- Sueños de psiquiátrico»
por *Titzina Teatro*

RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO
«Gestas de papá Ubú»
por *Compañía Ferroviaria*

JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS
«Un hombre de suerte»
por *Galiardo Producciones*

IÑAKI EGUILUZ
«Los domingos no hay piratas»
por *Markelíñe S. Coop.*

IERÓNIMO LÓPEZ MOZO
«Ella se va»
por *Compañía Mariano de Paco*

PEPE DE JIMÉNEZ
«Cachai?»
por *el Teatro del Buscavidas/ Plan de Fugas*

JOSEP VILA
«Sasif y la bruja Jaravulá»
por *Fanatik Visual P.M.I.*

JOSÉ L. PRIETO
«Fobias»
por *Lagarta, Lagarta, S.L.*

ALBERT ESPINOSA
«Tu vida en 65 minutos»
por *Albena Teatre*

JULIA RUIZ
«Aguaire»
por *Lasal Teatro, S.L.*

JOAN CASAS
«Cincuentones»
por *Fuegos Fatuos Teatro*

CHEMA CARDEÑA
«El ombligo del mundo»
por *Arden Producciones*

CARLOS MÓ
«Mal parto me raya
(se atormenta una vecina)»
por *Carlos Mó*

ROBERTO GARCÍA
«María Fideus»
por *l'Horta Teatre*

TOMÁS IBÁÑEZ FERNÁNDEZ
«Viajeros»
por *Visitants Companyia de Teatre*

SERGÍ BELBEL Y JORDI SÁNCHEZ
«Soy fea»
por *El club de la serpiente*

ANGÉLICA LIDDELL ZOO
«Y los peces salieron a combatir contra los hombres»
por *Atra Bilis Teatro*

T. AGUSTÍ, M. CRESPO Y E. PASTOR
«Los singermornings»
por *L'Excèntric*

KEPA IBARRA
«Urbe»
por *Gaitzerdí Teatro*

LLÚISA CUNILLÉ
«Ilusionistas»
por *Companyia Hongaresa de Teatre*

JAIME PUJOL
«Continuidad de los parques»
por *Dramaturgia 2000*

MARCEL, LÍ ANTÚNEZ
«Transpermia»
por *Panspermia*

DANIEL HIGIÉNICO
«Mamá quiero ser autista...»
por *Daniel Higiénico*

JUAN MAYORGA
«Animales nocturnos»
por *Guindalera Escena Abierta*

JAIME SALOM
«Esta noche no hay cine»
por *I.S.V.*

XIII MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

M. PEIDRÓ Y X. LLORENS
«H2O»
por *Cía. De Teatre La Dependent*

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
«Flechas del ángel del olvido»
por *Sala Beckett*

L.J. JUAN, M. TORRECILLA, T. FERRÍ, D.A. GARCÍA, R. FERREIRA, R. PADILLA Y P. ALBO
“7 Monólogos 7”
por *Sol@ ante el peligro*

IÑAKI EGUILUZ
“Carbón Club”
por *Markelíñe*

ENRIC ASSES
“Querer y no poder”
por *Cane Mondo*

RAFAEL HERNÁNDEZ
“Sexo atómico”
por *Teatro Elisa*

PALOMA PEDRERO
“Beso a beso”
por *Teatro del Alma*

P. CASANOVAS, P. ROMAGOSA Y T. ALBÁ
“Grim Grim”
por *la Pera Llimonera*

M. BAYONA, A. DE PACO Y A. JORNET
“A lo mejor me lo merezco”
por *ESAD de Valencia*

XAVIER PUCHADES

“Ácaros”
por Teatro de los Manantiales

EDUARDO ZAMANILLO
“Animalico”
por P.T.V.

JUAN DOLORES CABALLERO
“La belle cuisine”
por Teatro del Velador

ITZIAR PASCUAL
“Pared”
por Extradirívalos Producciones

RAIMUNDO BUENO
“El tren”
por Teatro Paraíso

S. SÁNCHEZ, LUIS G.-ARAUS
Y J. G. YAGÜE
“Café”
por Cuarta Pared

MARIANO LLORENTE
“Todas las palabras”
por Producciones Micomicón

XAVI CASTILLO
“El chou”
por Pot de Plom

JUAN MAYORGA
“Últimas palabras de copito de nieve”
por Animalario

ANGÉLICA LIDELL
“Y como no se pudrió... Blancanieves”
por Atra Bilis

CÁNDIDO PAZÓ
“Por cierto”
por Cándido Pazó

D. SÁINZ, L. CAMARERO E I. TORRES
“Vértigo”
Por Fanfarlo Teatre

JOAN RAGA
“Trans-Acciones”
por Scura-Splats

JESÚS CAMPOS
“Entremeses variados”
por Teatro A Teatro

EUSEBIO CALONGE
“Homenaje a los malditos”
por la Zaranda

ERNESTO CABALLERO
“Sentido del deber”
por Teatro El Cruce

JAIME OCAÑA
“Emboscado”
por Belladonna Teatro

PACO PASCUAL
“Destino Marte”
por La Strada Teatro

L. RIPOLL, Y. PALLÍN, Y. DORADO, R. HERNÁNDEZ GARRIDO Y JULIO SALVATIERRA
“Voces contra la barbarie”
por Dante

LUIS DEL VAL
“Los caballos cojos no trotan”
por Elcom Producciones y Pentación Espectáculos

XIV MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

MANUEL MOLINS
“Els viatgers de l'absenta”
por Teatre de Ponent

JONAN KATALANO
“Metàfora, el circo olvidado”
por Zero Teatro

ISAAC CUENDE
“La Sucursal”
por La Machina Teatro

ROBERTO MENARGUES, DAVID “PELI”, OSCAR MORA, ROSANA FERREIRA, LUIS J. JUAN, ARTURO COLLADOS Y SERGIO FERNÁNDEZ.
“7 Monólogos 7”
por Clan Cabaret y Aula Teatro U.A

FERRAN OROBITG
“La Gran Familia”
por Fadunito

JULIO ESCALADA
“Sois la bomba”
por Somos la Bomba

CARLOS SARRIÓ
“Al pie de la letra”
por Cambaleo Teatro

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO
“El Arquitecto y el Relojero”
por Producciones Off Madrid

EMILIO GOYANES
“Petit Cabaret”
por Lavi e Bel

EMILIO DEL VALLE
“Más perdidos que Carracuca”
por Metamorfosis P.T.

JULIA RUIZ
“La vieja durmiente”
por Lasal Teatro

JERÓNIMO CORNELLES, JULI DISLA, ALEJANDRO JORNET, PATRICIA PARDO, JAUME POLICARPO Y JAVIER RAMOS
“Construyendo a Verónica”
por Bramant Teatre

DAVID PLANA
“Mala sangre”
por La Chácena

JULI DISLA Y ESTEFANÍA ROLDÁN
“Trís, Tras, Trus”
por Combinats

JAUME POLICARPO, XAVIER PUCHADES Y PACO ZARZOSO
“El cielo en una estancia”
por Bambalina

PAKO MERINO Y DIEGO LORCA
“Entrañas”
por Titzina Teatre

PABLO DEL MUNDILLO
“De la pérdida del apetito”
por Pablo del Mundillo

ROBERTO LUMBRERAS
“Hasta que la boda nos separe”
por Teatro La Quimera

LAILA RIPOLL
“Los niños perdidos”
por Micomicón

DAVID BARBERO
“Cantata y fuga de Adán y Eva”
por Escena Abierta

ÁNGEL CALVENTE
"Los perros flauta"
por *El Espejo Negro*

ANTONIO ÁLAMO
"Pasos"
por *Síntesis Producciones*

PEDRO ÁLVAREZ-OSSORIO, ISABEL MEDINA, JEAN-LUC PALLIÈS Y RACHID MOUNTASAR
"Fuera, Fora, Dehors..."
por *La Fundición/ Escola de Mulheres/Influèncenes/Cendrev*

MARC ROSICH
"Duty free"
por *Jácaro Teatro*

JUAN A. GONZÁLEZ Y JANO DE MIGUEL
"Trapos sucios"
por *juja*

TERENCI MOIX, QUIM MONZÓ, RAFAEL MENDIZÁBAL, ENRIQUE GALLEGO, FÉLIX SABROSO, LUIS MIGUEL SEGUÍ Y ANTONIA SAN JUAN
"Las que faltaban"
por *Trece Producciones*

CARLES ALBEROLA
"13"
por *Albena Teatre*

EDICIONES DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

COLECCIÓN: TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

- Nº 1. «AUTO» de *Ernesto Caballero*
- Nº 2. «METRO» de *Francisco Sanguino y Rafael González*
«UN HOMBRE, OTRO HOMBRE» de *Francisco Zarzoso*
«ANOCHÉ FUE VALENTINO» de *Chema Cardeña*
(Edición agotada)
- Nº 3. «DESPUÉS DE LA LLUVIA» de *Sergi Belbel*
- Nº 4. «LOS MALDITOS» - «LAS MADRES DE MAYO VAN DE EXCURSIÓN» de *Raúl Hernández Garrido*
(Edición agotada)
- Nº 5. «D.N.I.» - «COMO LA VIDA MISMA» de *Yolanda Pallín*
(Edición agotada)
- Nº 6. «BONIFACE Y EL REY DE RUANDA» - «PÁGINAS ARRANCADAS DEL DIARIO DE P.» de *Ignacio del Moral*
- Nº 7. «AL BORDE DEL ÁREA» AA.VV.
- Nº 8. «LA MIRADA DEL GATO» de *Alejandro Jornet*
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 9. «UN SUEÑO ETERNO» AA.VV.
- Nº 10. «MALDITA INOCENCIA» de *Adolfo Vargas*
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

- Nº 11. «PLOMO CALIENTE» - «MONOS LOCOS Y OTRAS CRÓNICAS»
de *Antonio Fernández Lera*
- Nº 12. «EL ARQUITECTO Y EL RELOJERO» de *Jerónimo López Mozo*
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 13. «AQUILES Y PENTESILEA» - «REY LOCO» de *Lourdes Ortiz*
- Nº 14. «A RAS DEL CIELO» de *Juanluis Mira*
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 15. «PUNTO DE FUGA» de *Rodolfo Sirera*
- Nº 16. «LA NOCHE DEL OSO» de *Ignacio del Moral*
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 17. «TU IMAGEN SOLA» de *Pablo Iglesias Simón y Borja Ortiz de Gondra*
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 18. «INSOMNIOS» de *David Montero*
(Coedición con el Ayto. de Alicante)
- Nº 19. «HAPPY BIRTHDAY, MISS MONROE» de *Jorge Moreno*
(Coedición con el Ayto. de Alicante)

• Precio del ejemplar: 6 euros

COLECCIÓN: LABORATORIO DE ESCRITURA TEATRAL

- Nº 1. «MATRIMONIOS» de AA. VV.
- Nº 2. «ESCRIBIR PARA EL TEATRO» de AA. VV.

• Precio del ejemplar: 5 euros

CUADERNOS DE DRAMATURGIA

- CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 1
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 2
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 3
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 4
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 5
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 6
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 7
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 8
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 9
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 10
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 11
CUADERNOS DE DRAMATURGIA Nº 12

• Precio del ejemplar: 5 euros

PEDIDOS

SECRETARÍA DE LA MUESTRA DE TEATRO ESPAÑOL DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS

C/ Tucumán, 18 - 03005 ALICANTE (ESPAÑA)

Teléfono y Fax: 965123856

e-mail: info@muestrateatro.com

www.muestrateatro.com

ORGANIZA:

